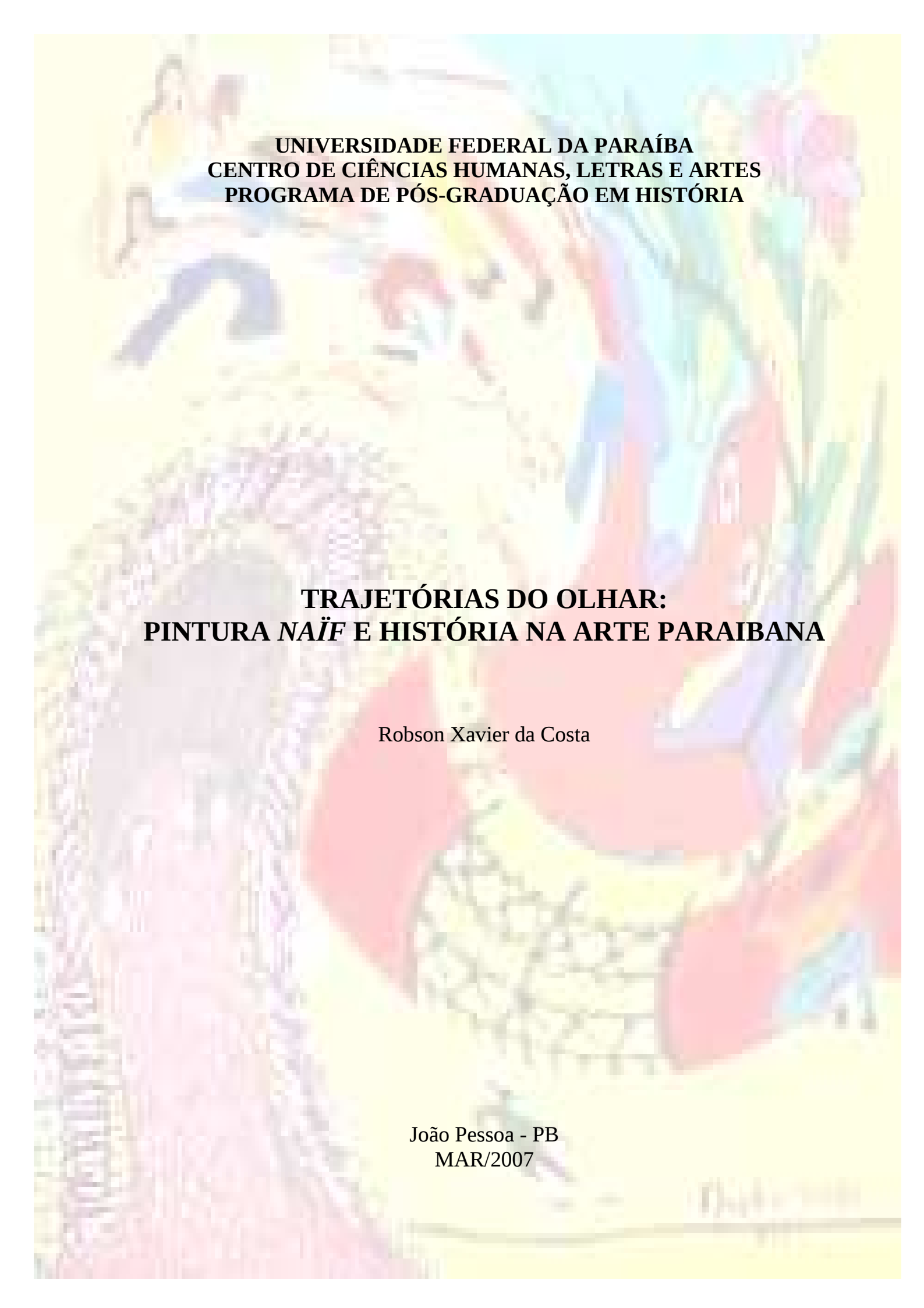


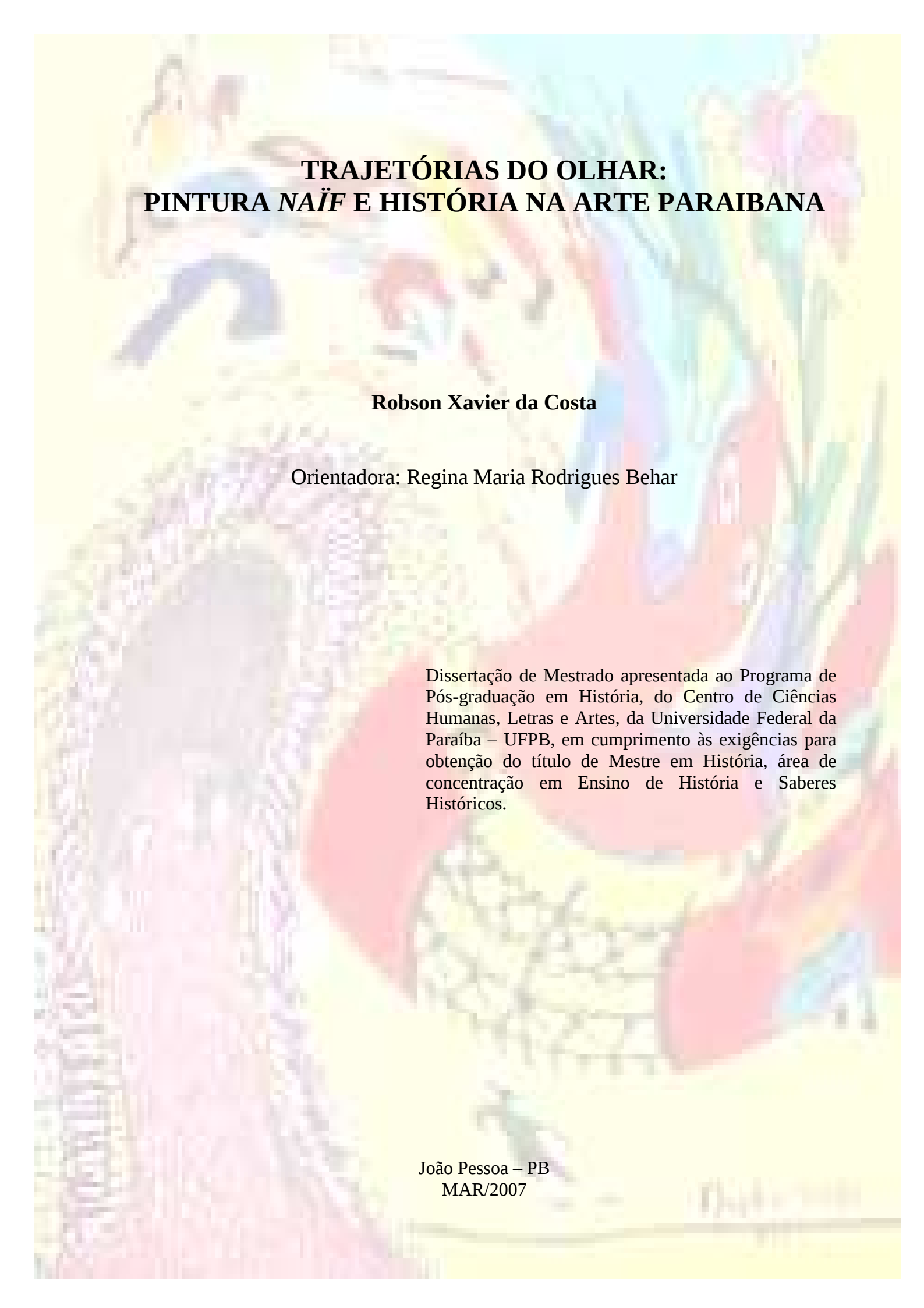


**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**TRAJETÓRIAS DO OLHAR:
PINTURA NAÏF E HISTÓRIA NA ARTE PARAIBANA**

Robson Xavier da Costa

João Pessoa - PB
MAR/2007



TRAJETÓRIAS DO OLHAR: PINTURA NAÏF E HISTÓRIA NA ARTE PARAIBANA

Robson Xavier da Costa

Orientadora: Regina Maria Rodrigues Behar

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História, área de concentração em Ensino de História e Saberes Históricos.

João Pessoa – PB
MAR/2007

C837t COSTA, Robson Xavier da.
Trajetórias do Olhar: pintura *naïf* e História na arte paraibana/
Robson Xavier da Costa. – João Pessoa, 2007.
203p.:il.
Orientadora: Dr^a. Regina Maria Rodrigues Behar.
Dissertação (mestrado) UFPB/CCHLA/PPGH
1. História Cultural. 2. Arte *Naïf*-Imaginário. 3. História Visual.

UFPB/BC

CDU:930.85(043)

Robson Xavier da Costa

**TRAJETÓRIAS DO OLHAR:
PINTURA NAÏF E HISTÓRIA NA ARTE PARAIBANA**

Avaliado em: ____/____/____ com conceito: ____

BANCA EXAMINADORA

Dr^a Regina Maria Rodrigues Behar – PPGH – UFPB
Professora Orientadora

Dr^a Maria do Carmo de Siqueira Nino – PPGL - UFPE
Examinadora Externa

Dr^a Carla Mary da Silva Oliveira – PPGH - UFPB
Examinadora Interna

Dr^a Livia Marques Carvalho – DAV - UFPB
Suplente

A minha esposa Marivete Santos e minhas filhas Bianca dos Santos Costa e Sarah dos Santos Costa pela paciência e dedicação, sem as quais não seria possível a realização deste trabalho. Dedico.

“A arte é a idéia da obra, a idéia que existe sem matéria”.

Aristóteles

AGRADECIMENTOS

Ao longo da construção deste trabalho, contei com a contribuição de pessoas especiais que de forma direta ou indireta, me ajudaram a concretizar meu objetivo e finalizar mais uma etapa da minha formação profissional,

Inicialmente, quero agradecer às minhas mulheres, Marivete Santos, minha esposa, Bianca dos Santos, minha primeira filha, e Sarah dos Santos, minha filha caçula, que sempre me deram forças para caminhar com minhas pesquisas, construindo nosso projeto coletivo de vida. Agradeço por todo o amor, carinho, dedicação e paciência, ao longo desses 17 anos em família;

Também agradeço a meus irmãos, pelos momentos em que me apoiaram ou me ouviram ao longo dessa caminhada;

À Professora Dr^a Regina Maria Rodrigues Behar, pela paciência, sabedoria e orientação cuidadosa ao longo da elaboração dessa dissertação;

Ao PPGH da UFPB, na pessoa do Coordenador Prof. Elio Flores e da Secretária Virgínia, pela possibilidade de vencer mais uma etapa na minha vida acadêmica;

Ao Professor Mateus Andrade, pelo desprendimento e interesse ao filmar todas as imagens das entrevistas utilizadas durante esta pesquisa;

Ao artista Alexandre Filho, pela disponibilidade e abertura para contribuir com este trabalho;

Ao artista Tadeu Lira, pela paciência durante as inúmeras visitas para a realização da entrevista;

À artista Isa Galindo, pelas conversas francas e por confiar a mim a missão de analisar a sua obra;

À artista Analice Uchôa, pela presteza e consideração durante todo o tempo necessário para a coleta de dados para a pesquisa;

A Roseli Garcia, por disponibilizar parte do seu tempo, para sentar comigo, construindo conhecimentos sobre arte *naïf*;

Ao Professor e artista Hermano José, por abrir sua residência e me possibilitar acesso ao seu acervo particular, enriquecendo este trabalho com sua experiência;

À Professora Maria Helena Magalhães, por todo o tempo em que me apoiou junto à Chefia do Departamento de Artes Visuais, durante a construção deste trabalho;

Ao Professor Ricardo Dubinskas e à Professora Sicília Calado, pelas contribuições e dicas de referências bibliográficas;

À professora Livia Marques, pelo incentivo e preocupação comigo durante a construção desta dissertação;

Aos meus colegas Professores e Professoras do Departamento de Artes Visuais da UFPB, pelo apoio durante a construção deste trabalho;

Aos funcionários do Departamento de Artes Visuais da UFPB, que apoiaram e incentivaram a conclusão de mais uma etapa na minha formação;

Aos Professores Raimundo Barroso, Cláudia Egler, Rosa Godoy, Regina Célia e Antônio Carlos, que acompanharam minha trajetória como discente neste programa de pós-graduação;

à Professora Beliza Áurea, do PPGL, pelo estímulo no início da elaboração do projeto para a dissertação.

Aos meus alunos e alunas, que me acompanharam durante os dezenove anos de minha carreira docente e que, até hoje são a principal razão da minha opção profissional como professor de artes visuais.

RESUMO

Este trabalho tem como temática o estudo das relações entre a história e a arte *naïf* paraibana, com um recorte temporal que compreende a segunda metade do século XX. Partimos da análise da obra de quatro artistas paraibanos vivos: Alexandre Filho, Tadeu Lira, Isa Galindo e Analice Uchôa, cada um deles representando, nesta pesquisa, uma das décadas estudadas, respectivamente, 1960, 1970, 1980 e 1990. O objetivo geral deste trabalho é compreender as principais características que constituem esse tipo de manifestação artística, considerando sua sintaxe, morfologia e aspectos antropológicos, artísticos e históricos envolvidos na relação entre a história de vida dos artistas e a construção de sua obra. Buscamos, também, discutir as possibilidades do estudo da arte *Naïf* como fonte historiográfica, a partir da análise das imagens desses artistas paraibanos, reconhecidos nacional e internacionalmente, e seu contexto histórico. Esta pesquisa está fundamentada no amplo contexto da história cultural, dialogando com a história oral; a história visual e a história do cotidiano, considerando as relações possíveis entre os estudos da antropologia da imagem e da ciência do imaginário. Como resultado deste trabalho, foi possível inferir que a arte *Naïf* é uma poética visual consolidada no mundo contemporâneo e que não dá sinais de arrefecimento, como demonstram a produção constante dos artistas vivos e o trabalho de novas gerações de artistas que surgem cotidianamente. A arte *Naïf* paraibana integrou-se à produção visual brasileira moderna e mantém relações permanentes com os signos atuais, influenciando e sendo influenciada pelos constantes diálogos interculturais possibilitados pela arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

História Cultural. História Visual. História Oral. Imaginário e Arte *Naïf*.

ABSTRACT

The purpose of the present work is to emphasize the thematic aspects of the relationship between History and Art-naïf in Paraíba, involving the second half of the 20th century. The work is based on analysis of the works of four living artists from Paraíba – Alexandre Filho, Tadeu Lira, Isa Galindo and Analice Uchôa – each one of them representing one of the following decades, studied respectively: 1960's, 1970's 1980's and 1990's. The goal of the research is to comprehend the main features that constitute this kind of artistic proposal, taking into account its syntax, its morphology, and its anthropological aspects, as well as the artistic and historical elements stemming from the relationship between the artists' biographies and the making of their artistic work. The research also discusses possible ways of studying the Art-naïf as a historiography source from an analysis of the images provided by these artists who have been both nationally and internationally acclaimed. The present research is based on a broad cultural historical context, establishing a dialogue between the oral history, present time history, visual history and the history of everyday life considering the possible connections between the anthropology of the image and the science of the imaginary. At the outcome of this work, one can infer that Art-naïf is a visual poetic consolidated in our contemporary world, giving, at the same time, no sign of being diminished as one can see by observing the steady production of living artists and that of the new generation. The Paraíba Art-naïf integrated itself within the Modern Brazilian visual production, maintaining constant relationship with present-day signs, influencing and being influenced by the ever so frequent inter-cultural dialogues provided by Contemporary Art.

KEY-WORDS

Cultural History; Visual History; Oral History; Imaginary; Art-naïf

LISTA DE IMAGENS

Figura 01 - Paula Modersohn-Becker. "Mulher do Asilo de Pobres no jardim" 1906 óleo s/tela, 96 X 80 cm. Bottcherstrasse Sammlung, Bremen, p.20.

Figura 02 - Paula Modersohn-Becker. "Mãe ajoelhada com filho" 1907, óleo s/tela, 113 X 74 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz, Berlin, p.20.

Figura 03 – Francisco Goya. Saturno devorando um dos seus filhos, óleo em gesso transferido para tela, 1820/1823, Museu del Prado – Madrid, p.23.

Figura 04 - William Turner. Chuva, Vapor e Velocidade, óleo s/tela, 90.8 x 121.9 Cm; National Gallery, Londres, p.23.

Figura 05 - Jules-Jean-Antoine Leconte du Noüy, A escrava branca, 1888, óleo s/tela, 146 X 118cm. Musée des Beaux Arts, Nantes, p.30.

Figura 06 – Paul Gauguin, Jovens Taitianas com flores de manga, 1899, óleo s/tela, 94 x 73 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, p.31.

Figura 07 – Vincent Van Gogh, Os girassóis, 1889, óleo s/tela, 0,95 x 0,73cm. Amsterdã, Stedelijk Museum. p. 32.

Figura 08 – James Ensor, Intriga, Bégica, 1860-1949, 1911, Óleo s/tela, p.34.

Figura 09 - Edward Munch, O grito, 1893, 91 x 73,5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo, p.35.

Figura 10 - Henri Rousseau. O sonho, 1910, óleo s/tela, Museu Rousseau, p.39.

Figura 11 - Henri Rousseau. A encantadora de serpentes, 1907, óleo s/tela, Museu Rousseau, p.40.

Figura 12 - Jean Dubuffet. Solário, 1967, técnica mista, fundação Dubuffet, p.43.

Figura 13 - Jean Dubuffet Dhôtel nuance d'abricot, 1947, técnica mista. Fundação Dubuffet, p.43.

Figura 14 – Cardosinho, sem título, s/d, óleo s/ tela, ass. 47 x 33 cm, p. 47.

Figura 15 - Cardosinho. Sem título. Óleo s/ papel, 36 X 27cm, ca. 1931. Coleção de artes visuais do instituto de estudos brasileiros USP. p.48.

Figura 16 - Djanira. Tecendo Rede. óleo sobre tela, ass. dat. 1960, titulado e situado no Maranhão. 97 x 130 cm, p.49.

Figura 17 - Alfredo Volpi. Fachadas, década de 1970, Têmpera sobre tela, 71 x 48 cm, acervo do Projeto Volpi, catalogado com o nº 810, p.49.

Figura 18 - Heitor dos Prazeres. Samba em terreiro, s.d. óleo sobre tela, 54 X 65 cm, coleção particular, p. 50.

Figura 19 - Heitor dos Prazeres. Mulata no quarto. Óleo sobre tela, 45 x 54 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, p. 51.

Figura 20 -- José Antônio da Silva. Reza da chuva. Óleo s/tela, 1959, 50 x 70 cm, coleção particular, p.52.

Figura 21 -- José Antônio da Silva. Enterro. Óleo s/tela, 40 x 50 cm, 1949, coleção particular p.53.

Figura 22 - - Chico da Silva. Sem título, 1964, óleo sobre tela, 95 x 146 cm, Coleção particular, p. 54.

Figura 23 - Chico da Silva. O pássaro longo e sua Jibóia, c.a.1966, guache sobre cartão, 66 x 96,5 cm, Coleção do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, p. 54.

Figura 24. Antônio Poteiro. Papai Noel Nordestino. Óleo s/tela, 180 x 170 cm, 1984, coleção particular. p.56.

Figura 25. Antônio Poteiro. Passarada. Óleo s/tela. 45 x 55 cm. 1998. p. 57.

Figura 26 - Alexandre Filho. Sem título. 40 x 40 cm, 2004. Acervo da Galeria Gamela. p. 58.

Figura 27 - Alexandre Filho. Sem título. 1m x 1m, 2005. Acervo da Galeria Gamela, p.58.

Figura 28 – Isa Galindo, sem título, acrílica sobre tela, 2002, coleção particular, p. 83.

Figura 29 – Isa Galindo, A feira, acrílica sobre tela, 1998, coleção particular, p. 84.

Figura 30 – Alexandre Filho, sem título, 50 x 50cm, acrílica sobre tela, 2005, p. 86.

Figura 31 – Alexandre Filho, sem título, acrílica sobre tela, década de 1960, col. particular, p. 86.

Figura 32 – Analice Uchôa, sem título, Acrílica sobre tela, 2007, coleção particular, p. 88.

Figura 33 – Analice Uchôa, sem título, acrílica sobre tela, 2006, coleção particular, p. 88.

Figura 34 – Tadeu Lira, sem título, acrílica sobre tela, década de 1980, col. particular. p. 89.

Figura 35 – Tadeu Lira, sem título, acrílica sobre tela, década de 1980, col. particular, p. 90.

Figura 36 – Alexandre Filho, sem título, década de 1960, acrílica sobre tela, col. particular. p.113.

Figura 37 – Alexandre Filho, O anjo, década de 1960, acrílica sobre tela, coleção particular. p. 113.

Figura 38 - Anjo Barroco, talha em madeira policromada, século XVIII, cathedral metropolitana de Diamantina – MG, p. 114.

Figura 39 – Alexandre Filho, Anjo com caju, década de 1970, acrílica s/tela, col. particular. p. 115.

Figura 40 – Alexandre Filho, Meninos anjos, década de 1960, acrílica s/tela, coleção particular. p. 115.

- Figura 41 - Areia Vermelha, década de 1980, acrílica sobre tela, coleção particular. p. 117.
- Figura 42 - Tadeu Lira, O futebol, década de 1980, acrílica sobre tela. p. 118.
- Figura 43 - Tadeu Lira, Orquestra Sanfônica, acrílica sobre tela, coleção particular. p. 120.
- Figura 44 - Tadeu Lira, Índio, acrílica sobre tela, 1988, coleção particular. p. 122.
- Figura 45 – Isa Galindo, Meninos soltando pipa, acrílica sobre tela, 1991, col. particular. p. 123.
- Figura 46 – Isa Galindo, São João, acrílica sobre tela, 2001, coleção particular. p. 124.
- Figura 47 – Isa Galindo, Maracatu, acrílica sobre tela, coleção particular. p. 125.
- Figura 48 – Isa Galindo, O piquenique, acrílica sobre tela, coleção particular. p. 126.
- Figura 49 – Analice Uchôa, O circo, acrílica sobre tela, 2003, coleção particular. p. 128.
- Figura 50- Analice Uchôa, O carrossel, acrílica sobre tela, 2003, coleção particular. p. 129.
- Figura 51 – Analice Uchôa, Brincadeiras infantis, acrílica sobre tela, 2003, coleção particular. p.130.
- Figura 52 – Analice Uchôa, Galo da Madrugada, acrílica sobre tela, 2002, coleção particular. p.131.
- Figura 53– Analice Uchôa, Bumba-meu-boi, acrílica sobre tela, 2003, coleção particular. p. 131.
- Figura 54 – Tadeu Lira. Farol do Cabo Branco, óleo sobre tela, 1986, coleção particular. p.135.
- Figura 55 – Tadeu Lira, sem título, acrílica sobre tela, década de 1990, coleção particular. p.136.
- Figura 56 – Tadeu Lira, sem título. Acrílica sobre tela, década de 1980, coleção particular. p.137.
- Figura 57 – Tadeu Lira, Mãe Natureza, acrílica sobre tela, 2003, coleção particular. p.138.
- Figura 58 – Tadeu Lira, sem título, acrílica sobre tela, década de 1990, coleção particular. p.139.
- Figura 59 – Alexandre Filho, sem título, acrílica sobre tela, 2003, coleção particular. p.140.
- Figura 60 – Alexandre Filho, sem título, acrílica sobre tela, 2003, coleção particular. p.141.
- Figura 61 – Alexandre Filho, sem título, acrílica sobre tela, 2003, coleção particular. p.142.
- Figura 62 – Alexandre Filho, sem título, acrílica sobre tela, 2004, coleção particular. p.143.
- Figura 63 – Isa Galindo, sem título, acrílica sobre tela, 2002, coleção particular. p.144.
- Figura 64 – Isa Galindo. Canavial, acrílica sobre tela, 2000, coleção particular. p.145.
- Figura 65 – Isa Galindo, sem título, acrílica sobre tela, 2002, coleção particular. p.146.
- Figura 66 – Isa Galindo, sem título, acrílica sobre tela, 2002, coleção particular. p. 147.

Figura 67 – Analice Uchôa, sem título. Acrílica sobre tela, 2003, coleção particular. p.148.

Figura 68 – Analice Uchôa. Acrílica sobre tela, 2003, coleção particular. p.148.

Figura 69 – Analice Uchôa, sem título, acrílica sobre tela, década de 1980, coleção particular. p.149.

Figura 70 – Analice Uchôa, sem título. Acrílica sobre tela. 2001. Coleção particular. p.150.

Figura 71 – Analice Uchôa, sem título, acrílica sobre tela, 2005, coleção particular. p.151.

Figura 72 – Alexandre Filho. Adão e Eva. Década de 1960, coleção particular. p.156.

Figura 73 – Alexandre Filho. A Pietá. Acrílica sobre tela. Década de 1960, coleção particular. p. 156.

Figura 74 – Alexandre Filho, sem título, acrílica sobre tela. Década de 1960, coleção particular. p.157.

Figura 75 – Alexandre Filho. São Francisco. Acrílica. Década de 1970, coleção particular. p.158.

Figura 76 – Alexandre Filho. Lúcifer. Década de 1960. Óleo sobre tela, coleção particular. p. 159.

Figura 77 – Tadeu Lira. Crucificação, acrílica sobre tela, década de 1980, coleção particular. p. 160.

Figura 78 – Tadeu Lira. Crucificação, acrílica sobre tela. 1986. Coleção particular. p. 161.

Figura 79 – Tadeu Lira. Verônica enxuga o rosto de Cristo. Acrílica sobre tela. 1986. p. 162.

Figura 80 – Tadeu Lira. Índio crucificado. Acrílica sobre tela. Década de 1990. Col. Particular, p.163.

Figura 81– Isa Galindo. São Francisco. Acrílica sobre tela. 1992. Coleção particular, p.165.

Figura 82 – Isa Galindo. Santa Ceia. Óleo sobre tela. Década de 1990. Coleção particular. p.166.

Figura 83 – Isa Galindo. Procissão. Acrílica sobre tela. Década de 1990. Coleção particular. p. 167.

Figura 84 – Analice Uchôa. Evangelho segundo Analice. Acrílica sobre tela. 2000. p.169.

Figura 85 – Analice Uchôa. Santa Ceia. Acrílica sobre tela. 2003. Coleção particular. p.170.

Figura 86 – Analice Uchôa. Lavagem do Bonfim. Acrílica sobre tela. 2003. Coleção particular. p.171.

LISTA DE TABELAS**Tabela I**

SISTEMAS SIMBÓLICOS PRESENTES NA CULTURA CONTEMPORÂNEA.....p. 15

Tabela II

EXEMPLO DE CLASSIFICAÇÃO DAS CATEGORIAS DA ARTE.....p.16

Tabela III

ESTRUTURA DA CIVILIZAÇÃO (FRANÇA) E DA CULTURA (ALEMANHA) -.Anexo I,
p. 187.

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA.....	VII
EPÍGRAFE.....	VIII
AGRADECIMENTOS.....	IX
RESUMO.....	XI
ABSTRACT.....	XII
LISTA DE IMAGENS.....	XIII
LISTA DE TABELAS.....	XVII

INTRODUÇÃO

Estética <i>naïf</i> : das origens à contemporaneidade.....	p.02
---	------

I CAPÍTULO

1. NAÏF: REVISITANDO CONCEITOS.....	p.12
1.1 O mito do primitivo e a estética da evasão.....	p.18
1.2 J. J. Rousseau e o “Homem Natural”	p.24
1.3 Arte como expressão primitiva	p.28
1.4 Estética <i>Naïf</i>	p.36
1.5 <i>Art Brüt</i>	p.41
1.6 <i>Naïf</i> no Brasil.....	p.46

II CAPÍTULO

2. TRAJETÓRIAS DE VIDA: MEMÓRIA E IMAGENS NA PINTURA NAÏF PARAIBANA.....	p.61
2.1 Pintura <i>Naïf</i> e memória.....	p.64
2.2 História oral e imagens: aproximações possíveis.....	p.67
2.3 Construindo novos olhares.....	p.73
2.4 Alexandre Filho: artista por acaso.....	p.74
2.5 Tadeu Lira: arte como ofício.....	p.77
2.6 Isa Galindo: pintura como liberdade.....	p.78
2.7 Analice Uchôa: universo em miniatura.....	p.79
3. ARTE E VIDA NA PINTURA NAÏF PARAIBANA.....	p.80
3.1 Pintura <i>naïf</i> : infância e juventude revisitada.....	p.82
3.2 A família e o artista.....	p.91
3.3 Profissionalização: o despertar do artista.....	p.95

III CAPÍTULO

4. ARTE NAÏF E O SIGNO REGIONAL CONTEMPORÂNEO.....	p.102
4.1 ARTE NAÏF E O LÚDICO.....	p.108
4.1.1 Alexandre Filho: lúdico e sagrado.....	p.111
4.1.2 Tadeu Lira festeja a vida.....	p.116

4.1.3 Isa Galindo: o lúdico coletivo.....	p.122
4.1.4 Analice Uchôa e os ambientes encantados.....	p.127
4.2 ARTE E <i>TELLUS</i>.....	p.132
4.2.1 Tadeu Lira: urbano e rural revisitado.....	p.134
4.2.2 Alexandre Filho e a paisagem imaginária.....	p.139
4.2.3 A paisagem como moldura na obra de Isa Galindo.....	p.144
4.2.4 Analice e os cenários urbanos.....	p.147
4.3 ARTE <i>RELIGARE</i>.....	p.151
4.3.1 Alexandre Filho: a pintura como um ato sagrado.....	p.154
4.3.2 O drama sacro de Tadeu Lira.....	p.159
4.3.3 Os símbolos sagrados de Isa Galindo.....	p.164
4.3.4 A arquitetura religiosa de Analice Uchôa.....	p.168
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.173
6. REFERÊNCIAS.....	P.179
6.1 Fontes primárias.....	p. 179
6.1.1 Entrevistas.....	p. 179
6.1.2 Impressos.....	p. 179
6.2 Publicações.....	p. 180
7. ANEXOS.....	p.187
7.1 Anexo I.....	p.187



INTRODUÇÃO

ESTÉTICA *NAÏF*: DAS ORIGENS À CONTEMPORANEIDADE

Como pesquisador, tenho interesse pelo estudo de conteúdos relacionados às Artes Visuais, em seus aspectos teóricos e práticos. Desde o fim da década de 1980, quando estava concluindo o ensino médio, já tinha planos de ingressar no ensino superior nessa área.

Em 1989, migrei definitivamente do sertão para a capital do estado, em busca da formação específica em Artes Plásticas. Nesse período tomei contato com a comunidade artística paraibana. Particularmente, um grupo de artistas me chamava atenção: eram os *naïfs*. As pinturas multicoloridas, alegres e festivas, produzidas por esses pintores me traziam reminiscências da infância e influenciaram minha produção artística inicial. O convívio com a Arte *Naïf*, durante esta pesquisa, despertou em mim um misto de fascínio e admiração por um universo pictórico tão peculiar. Na ocasião das visitas para o início do trabalho, muitas histórias interessantes foram relatadas pelos artistas, e a receptividade foi imediata.

Durante alguns anos, estive centrado na postura de artista/pesquisador para conhecer empiricamente o universo da arte local, nacional e internacional. Ao longo da minha carreira, tive a oportunidade de inverter as polaridades, colocando-me hoje na categoria de pesquisador/artista, vinculado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, propondo o estudo da estética *naïf* como um fenômeno da modernidade e sua continuidade na cultura contemporânea.

(...) o pesquisador em artes plásticas, ligado em geral às instituições de ensino e/ou pesquisa, tem um compromisso com a produção do saber e o efeito multiplicador de suas reflexões. Este último [professor/artista] optou por desempenhar dois papéis, simultaneamente, artista e professor/pesquisador. (...) embora, tanto para o artista como para o artista-pesquisador em artes plásticas, o pensamento visual predomine, o segundo terá de trabalhar simultaneamente com a palavra (BRITES e TESLER, 2002, p.40).

Como pesquisador, desenvolvi este estudo na área de História, especificamente ligado à História Cultural, termo utilizado para designar inúmeros trabalhos em campos diversos da área dos estudos culturais. Segundo Burke, essa área foi redescoberta na década de 1970, com a virada cultural e a ampliação dos objetos da pesquisa histórica:

Essa virada cultural é ela mesma, parte da história cultural da última geração. “Fora do domínio acadêmico, está ligada a uma mudança na percepção manifestada em expressões cada vez mais comuns, como “cultura da pobreza”, “cultura do medo”, cultura das almas”, “cultura dos adolescentes” ou “cultura corporativa” e também nas chamadas “guerras de culturas” nos Estados Unidos e no debate sobre “multiculturalismo” em muitos países. (BURKE, 2005, p.11).

A história cultural é herdeira das inúmeras transformações ocorridas e da renovação dos estudos históricos introduzida pelo grupo ligado aos *Analles* na década de 1930 e, posteriormente, ampliada pelo grupo que representa a terceira geração, capitaneado por Lê Goff, Nora, Vovelle, Chartier entre outros. Isso permitiu o alargamento dos objetos de estudo da História e a consolidação de uma História Social da Cultura. Segundo Chartier (1990, p.17), “a história cultural (...) tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”.

Partindo do pressuposto de que as imagens constituem uma fonte documental importante para as pesquisas históricas, ajudando a construir um imaginário coletivo acerca dos fatos marcantes para a compreensão do processo civilizatório, concordamos com Burke (2004, p.8), quando afirma que o historiador deve desenvolver métodos de crítica às fontes imagéticas e interrogar as imagens como testemunhas da história.

A temática desta pesquisa nos remete a alguns conceitos básicos, presentes nos estudos da “história cultural”, tais como a “circularidade cultural”, oriunda da concepção teórica de Ginzburg (1987, 1989, 1997) e Bakhtin (2002), do conceito de “representação” de Chartier (1999) e da história do cotidiano de Heller (2000) e Certeau (1999).

Dessa forma, situamos esta pesquisa no universo da “história visual”, lidando com duas categorias centrais e distintas, que são “imagem” e “oralidade”, ambas portadoras de discursos, signos e complexidades específicas.

Para entender esse universo tão amplo, situamos o recorte temporal estudado neste trabalho entre as décadas de 1960 a 1990, período no qual se concentra a produção dos quatro artistas relacionados nesta pesquisa. Assim, trabalharemos com imagens da arte *naïf*, produzidas por pintores paraibanos, a partir de uma amostragem significativa para a produção artística local.

Para trabalhar com as categorias teóricas de imagens e oralidade, recorreremos à prática da “história oral”, por meio de entrevistas de história de vida. Para tanto, selecionamos um grupo de quatro artistas *naïfs*, cada um deles como representante de uma das décadas estudadas (1960, 1970, 1980 e 1990), correspondendo ao início de sua produção individual.

Para selecionar esse grupo de artistas, levamos em consideração os seguintes critérios:

1. Realização das primeiras exposições do artista numa das décadas do recorte cronológico da pesquisa;
2. Reconhecimento nacional do trabalho, por meio da participação em exposições, mostras, salões e/ou premiações nacionais;

3. Carreira ativa no período de realização desta pesquisa;
4. Domiciliado e exercendo atividades artísticas no Estado da Paraíba.

A opção pela história oral como uma das vertentes metodológicas do trabalho decorreu de duas condições: o fato de lidarmos com artistas vivos e residentes na grande João Pessoa; e pela pouca disponibilidade de documentação escrita sobre a pintura *naïf* no Brasil. Ao longo do trabalho, buscamos suprir essas lacunas entre a Arte e a História, procurando entender o lugar da “pintura *naïf*” na produção cultural contemporânea e construir uma “história com testemunhas”, como afirmam Rodrigues e Padrós:

Associado à contemporaneidade contata-se também a sobrevivência de testemunhas. Ou seja, temos uma “história com testemunhas” (que pode ser enriquecida com técnicas de “história oral”) e que propõe um “vaivém” (diálogo/interação) entre a produção do historiador e o protagonista do acontecimento (a testemunha). Assim, essa funciona como medida de aferição histórica tendo condições de inferir e interpelar, apontando questões e pontos não elucidados pelo profissional. (RODRIGUES e PADRÓS, 2000, p. 129-130)¹

Inicialmente, para a realização da pesquisa, utilizamos as fontes escritas, principalmente impressos sobre os artistas e seus trabalhos artísticos, tais como: recortes de jornais, matérias de revistas, folders, panfletos, cartazes, catálogos de exposições e arquivos pessoais, associadas às reproduções de imagens impressas, analógicas e digitais e do contato com algumas obras originais.

Algumas dificuldades ocorreram durante a digitalização das imagens, uma vez que as reproduções de algumas obras (slides, fotografias ou cópias coloridas e/ou impressas), com mais de uma década de arquivo, foram contaminadas por fungos e umidade. As imagens da década de 1960 não apresentavam a mesma qualidade técnica das fotografias digitais dos últimos trabalhos. Alguns dos slides, de onde as imagens foram escaneadas, apresentavam fungos e manchas que, em alguns casos, mesmo depois de limpos, continuaram apresentando falhas gráficas, comprometendo a qualidade final de algumas imagens que seriam estudadas.

Considerando que as fontes citadas não seriam suficientes para o desenvolvimento deste estudo, tornou-se necessário a coleta de dados por meio de entrevistas de história de vida, com os artistas selecionados: Alexandre Filho, Isa Galindo, Tadeu Lira e Analice Uchôa. Além dos artistas, entrevistamos o professor e crítico de arte Hermano José e a marchand Roseli Garcia, pela importante vinculação dos dois ao universo dos artistas *naïfs* paraibanos - o primeiro, por seus estudos acadêmicos, como professor do Departamento de Artes da Universidade Federal da Paraíba, e a segunda, pelo contato com o mercado de arte local.

Ao todo, realizamos seis (06) entrevistas, durante o ano de 2006, compreendendo um total de quinze (15) horas gravadas e transcritas, que foram analisadas nesta pesquisa. Durante a realização das entrevistas, foi possível sentir a disponibilidade dos artistas em colaborar com o trabalho. Durante os primeiros contatos, apresentamo-nos como professor/pesquisador e aluno do Mestrado do PPGH/UFPB, com o objetivo de realizar um trabalho acadêmico de análise da produção artística de um grupo representativo de artistas *naïfs* paraibanos, que representam uma forte vertente da produção artística local; cumprindo as exigências do Programa de Pós-graduação a partir de interesse pessoal e da relevância do tema em questão.

As entrevistas foram realizadas no turno da tarde, em função da maior disponibilidade dos entrevistados, e a média de tempo de cada uma das entrevistas variou entre duas (02) a quatro (04) horas, e foram realizadas no período compreendido entre 21 de março e 28 de dezembro de 2006. Com todos os participantes foram realizados contatos e visitas que antecederam as entrevistas, a fim de acompanhar a produção artística dos mesmos e estabelecer a proximidade necessária ao longo do desenvolvimento da pesquisa requerida pela metodologia de história de vida (ALBERTI, 2004, p. 37-38).

Depois de transcritas, as entrevistas foram impressas e entregues aos entrevistados para possíveis correções e/ou modificações no texto. Os textos foram devolvidos pelos entrevistados para o pesquisador, com algumas modificações, juntamente com o documento de autorização para publicação.

Para a realização das entrevistas, partimos de um roteiro básico, tendo como foco as experiências de vida dos entrevistados no período da infância, adolescência e na idade adulta: sua vida na família, suas relações sociais, o início do seu trabalho, a sua profissionalização como artistas, o desenvolvimento da técnica, a maturidade da obra, a trajetória no mercado de arte, entre outras variáveis. Como trabalhamos com a técnica de história de vida, o roteiro serviu apenas de guia para o desenvolvimento das entrevistas, levando em conta que:

Numa entrevista de história de vida, diversamente, a preocupação maior não é o tema e sim a trajetória do entrevistado. Escolher esse tipo de entrevista pressupõe que a narração da vida do depoente ao longo da história tenha relevância para os objetivos do trabalho. Assim, por exemplo, se no estudo de determinado tema for considerado importante conhecer e comparar as trajetórias de vida dos que nele se envolveram, será aconselhado realizarem-se entrevistas de história de vida (ALBERTI, 2004, p. 38).

Lidamos, ao longo do processo, com a heterogeneidade de características individuais dos depoentes no contexto das entrevistas, que incluíram uma versão filmada em mini-DV, como forma de registro visual para posterior edição; desde os mais extrovertidos que, mesmo intimidados diante da câmera e do gravador, falaram fluentemente sobre sua vida, enquanto

outros demonstraram embaraço permanente e dificuldade de expressar em palavras aquilo que sentiam, exigindo do entrevistador habilidade e sensibilidade na condução do processo e conhecimento prévio sobre a obra e a trajetória profissional do mesmo.

Ao devolvermos as imagens das entrevistas gravadas em DVD, juntamente com as transcrições escritas e as fotos digitalizadas das obras para os entrevistados, percebemos que o registro lhes pareceu uma nova dimensão, desencadeando um entusiasmo com o resultado de suas participações no registro de suas trajetórias de vida e obra.

O relato das testemunhas para o cômputo de uma pesquisa na área de História e Artes Visuais pode tornar-se uma importante contribuição para o esclarecimento de alguns aspectos, até então pouco estudados ou citados na literatura corrente da área, permitindo ao pesquisador a inferência necessária sobre alguns pontos essenciais vinculados à subjetividade inerente ao trabalho artístico: “[...] A evidência oral, transformando os “objetos” de estudo em “sujeitos”, contribui para uma história que não só é mais rica, mais viva e mais comovente, mas também mais verdadeira” (THOMPSON, 1992, p. 137).

Procuramos questionar as fontes primárias (imagens e relatos de vida) e manter o diálogo entre os poucos documentos escritos e testemunhas, em busca de respostas para as questões levantadas na pesquisa, tomando como mais relevantes, para nossas pretensões de análise, os depoimentos. Entendendo que “[...] se as fontes orais podem de fato transmitir informação fidedigna, tratá-la simplesmente como um documento a mais é ignorar o valor extraordinário que possuem como testemunho subjetivo, falado” (THOMPSON, 1992, p. 139)..

Durante as entrevistas, na medida do possível, procuramos evitar a presença de outras pessoas, além do entrevistado, do pesquisador e do técnico de audiovisual, para permitir que o caráter confessional da história de vida fosse mantido. Apesar disso, identificamos no discurso, principalmente das mulheres, uma forte presença masculina oculta ou o peso do julgamento familiar. Nem sempre foi possível garantir esse isolamento. Algumas vezes, fomos interrompidos por solicitação expressa do entrevistado, outras, por interferências externas - como telefonemas ou visitas inesperadas à residência, ao ateliê ou à galeria, locais de realização das mesmas - causando algumas interrupções inevitáveis durante as entrevistas.

Gravamos as entrevistas em vídeo e fitas de áudio analógicas, posteriormente transferimos as mídias citadas para DVD e papel, respectivamente. Ao longo do trabalho, anotamos dados relevantes para a pesquisa e outras informações que, porventura, não foram gravadas. Após as entrevistas realizadas, revisamos o material transposto para DVD, para o caso de ser necessário acrescentar qualquer informação adicional, suprimindo lacunas

porventura presentes nas entrevistas, identificando a necessidade ou não de uma nova entrevista, o que, em nenhum dos casos, foi necessário.

Transcrevemos pessoalmente as 15 horas de entrevistas, considerando esse processo essencial para o conhecimento e a revisão dos textos das entrevistas, segundo as recomendações do corpo metodológico da pesquisa, e tentando transcrever, na medida do possível, aspectos da grafia fiéis à oralidade. Dessa forma, também foi possível relembrar o ambiente, as pausas, os silêncios propositais, os gestos, a entonação da voz e a ênfase expressada pelo entrevistado ao longo do processo. Mesmo com todo o cuidado durante a transcrição, sabemos que o texto final, fruto do trabalho do pesquisador e das considerações e modificações feitas pelos entrevistados, é sempre um novo texto no qual transparecem as subjetividades envolvidas.

Por outro lado, a gravação é um registro muito mais fidedigno e preciso de um encontro do que um registro simplesmente escrito. Todas as palavras empregadas estão ali exatamente como foram faladas; e a elas se somam pistas sociais, as nuances da incerteza, do humor ou do fingimento, bem como a textura do dialeto. (...) Um falante, porém, pode sempre ser imediatamente contestado e, à diferença do texto escrito, o testemunho falado jamais se repetirá exatamente do mesmo modo. (THOMPSON, 1992, p. 147).

Sempre haverá entre o pesquisador e o pesquisado uma situação diferenciada de *status*, pelo menos, momentâneo. Enquanto durar a entrevista, o pesquisador é o senhor da situação, uma vez que a sua análise sobre os fatos acontecidos será divulgada na academia, tornando a fala do entrevistado, mediada pela imagem, uma vez que as entrevistas foram filmadas, uma forma de representação no sentido proposto por Chartier (1999).

Partindo do título desta pesquisa - “Trajetórias do olhar: pintura *naïf* e História na Arte Paraibana”, entendemos que o estudo aponta para a construção da memória de um aspecto particular da produção das artes visuais da Paraíba, por meio do diálogo entre diversas áreas do conhecimento, como a História, as Artes Visuais e a Antropologia, que perpassam os conteúdos trabalhados, tornando-os mais significativos para a construção de uma história da arte paraibana.

Para nortear os caminhos da leitura visual empregados neste trabalho, partimos da perspectiva teórica de Panofsky (1991), em diálogo com as concepções sobre leitura de imagens de Gombrich (1988), Trevisan (1990) e Argan (1992).

Trevisan (1990) concebe a leitura da imagem como decifração do signo artístico, autônomo ou comunicativo, “A imagem figurativa é um simbolismo concomitante das aparências e uma reação emocional às mesmas” (1990, p. 84). Para esse autor, existem cinco vias de acesso à leitura da obra de arte: a biográfico-intencional, a cronológico-estilística, a

formal, a iconográfica e a iconológica. Neste estudo, utilizamos a leitura biográfico-intencional, devido à concepção quanto à leitura da construção das imagens artísticas, levando em conta, além das próprias imagens, “(...) a análise do ambiente em que viveu o artista e das condições de sua produção (...)” (TREVISAN, 1990, p. 142). Associamos a leitura biográfico-intencional à leitura iconológica, que “(...) visa definir a concepção de mundo que se reflete numa determinada expressão artística, [levando em conta que](...) toda obra de arte constitui uma *resposta pessoal* às questões fundamentais da vida humana” (TREVISAN, 1990, p. 177).

Panofsky (1991) concebe o conteúdo das imagens artísticas como fruto da compreensão de um indivíduo diante das concepções estruturais de uma nação, período histórico, classe social, crença religiosa e/ou filosófica, permeados pelos elementos subjetivos e pessoais do universo de vida do artista. Para analisar imagens utilizando o método iconológico proposto por Panofsky, fazem-se necessários o conhecimento da simbologia e a familiaridade com as fontes artísticas e históricas, a partir dos indícios ou “sintomas culturais”, procurando entender as imagens em um contexto mais amplo do que uma leitura formal das mesmas.

Gombrich (1988) destaca, como elemento mais importante na leitura da obra, a questão do julgamento de valor em arte. Para esse autor, ao abordar o objeto artístico, devemos ter um olhar que busque a iconicidade: “Esse método deve, pelo menos, ajudar a dissipar as causas mais freqüentes de equívocos e incompreensões e a frustrar uma espécie de crítica que não atinge a finalidade de uma obra de arte” (GOMBRICH, 1988, p. 02), partindo do pressuposto de que, quanto mais se conhece algo, torna-se possível um nível de apreciação visual mais profundo sobre esse objeto.

Para Argan, o objeto estético é fruto do trabalho do rigor da pesquisa, da reflexão e da forma pela qual se lêem os períodos e as obras analisadas.

“Num mundo apenas de coisas, as imagens também são coisas, e o artista é quem as fabrica. Não as inventa, constrói-as: dá a elas a força para competir, impor-se como mais reais do que a própria realidade, porque não foi Deus, e sim, o homem que as fez. Pintar significa dar ao quadro um peso, uma consistência maior das coisas vistas: em suma, fazer o que se vê não é o mesmo que imitar a natureza” (ARGAN, 2001, p. 34).

Argan realiza uma análise interpretativa da pintura, fazendo uma ponte entre a leitura formal das obras, sua análise biográfica e seu contexto. A abordagem proposta por esse autor dialoga com as outras abordagens anteriormente citadas. Nesta pesquisa, foi possível a utilização de alguns recursos de concepção de leitura de imagens propostos por ele.

Neste trabalho, baseamos a análise das imagens na leitura relacional de séries de trabalhos artísticos, escolhidos no conjunto da obra dos artistas *naïfs* paraibanos estudados. Inicialmente, procuramos mapear todo o conjunto de trabalhos, a partir dos acervos pessoais, catalogando-os por período histórico.

Todos os artistas pesquisados arquivam imagens de suas obras por meio de fotografias impressas ou digitais, embora não tenham um registro preciso do período de execução das obras, da técnica utilizada, de seu paradeiro ou mesmo dos demais dados técnicos que, na maioria das vezes, torna-se apenas um dado arquivado na memória. A ausência da organização de um acervo pessoal por parte dos artistas dificultou a catalogação das imagens, de modo que algumas das quais foram catalogadas respeitando-se sua década de produção, diante da impossibilidade de estabelecermos datação precisa.

Foram coletadas mais de 800 imagens do conjunto da obra dos quatro artistas pesquisados. Parte dessas imagens eram fotografias impressas, publicadas em livros, catálogos, reportagens em jornais e revistas; outra parte compunha slides e, em menor número, imagens digitais. Todas elas foram digitalizadas e arquivadas em CDs.

Os critérios utilizados para a seleção das imagens que passaram a fazer parte do corpo do texto desta dissertação foram:

1. A relevância da imagem para o conjunto da obra do artista;
2. A presença de símbolos recorrentes nas imagens;
3. As imagens que compõem séries temáticas trabalhadas nesta pesquisa;
4. A identificação de elementos visuais apontados durante as entrevistas com os artistas.

O foco da leitura das imagens empreendido nesta pesquisa tem relação direta com a compreensão do imaginário pessoal do artista *naïf* diante do mundo contemporâneo. Apesar de não termos a pretensão de proceder à leitura formal das imagens, essa forma de leitura foi utilizada, em alguns casos, para a compreensão de elementos da composição visual, quando necessários para o entendimento das mesmas. Como pesquisador, direcionamos nosso olhar para a complexa relação entre as imagens e a história de vida dos artistas *naïfs*.

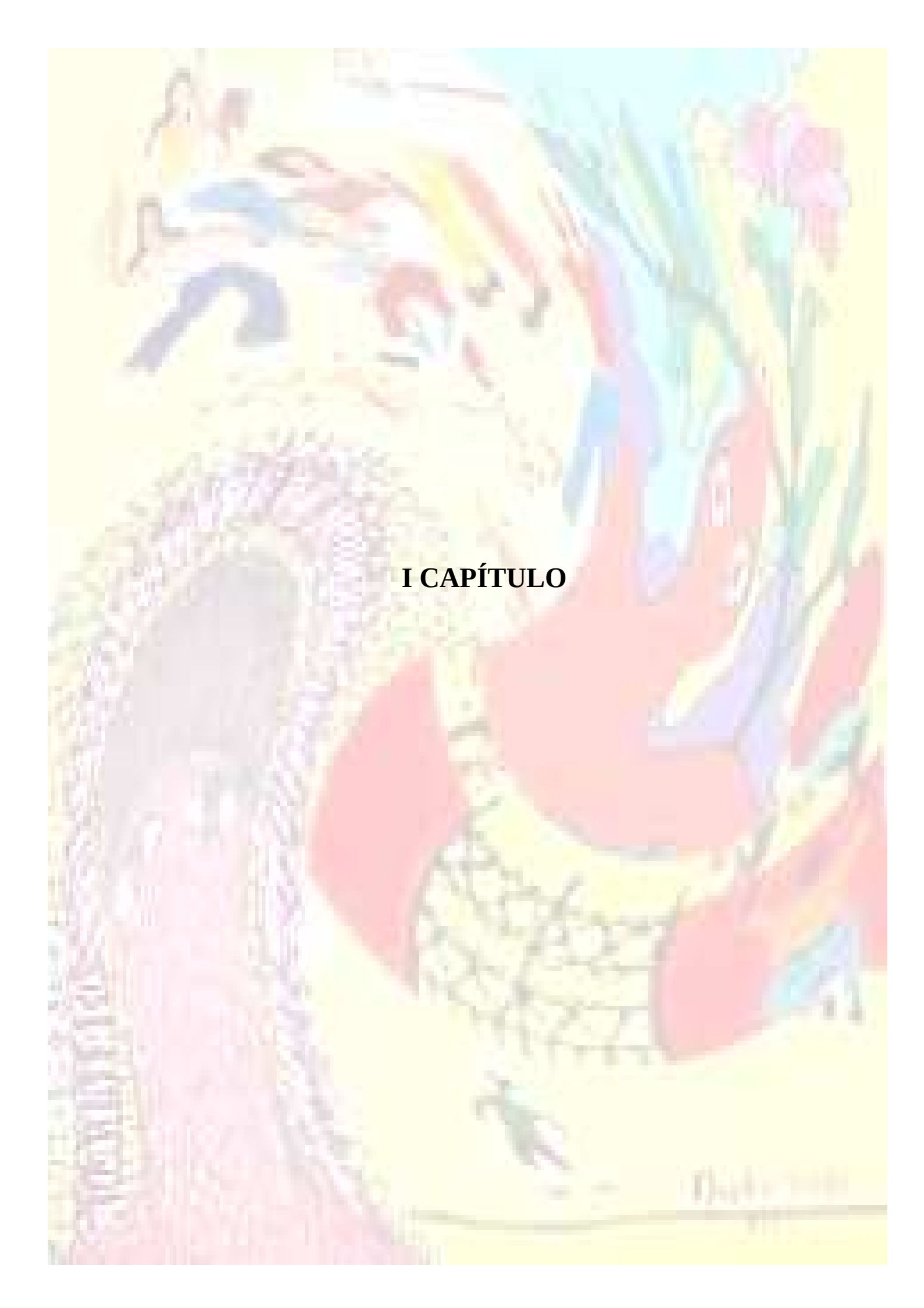
No primeiro capítulo, realizamos uma abordagem acerca da origem das concepções que tornaram possível o surgimento da expressão *naïf* como uma poética artística moderna. Partimos da teoria do “homem natural”, de J.J. Rousseau, e suas influências na arte e nos artistas a partir do Impressionismo francês, passando pela análise das concepções da chamada “estética da evasão” e do “mito do primitivo” nas vanguardas artísticas do início do século

XX. Procuramos mapear o contexto global da estética *naïf*, diferenciando-a da *Art Brüt* e descrevendo sua trajetória no Brasil até a contemporaneidade.

No segundo capítulo, relacionamos as imagens com a história de vida do artista a partir do diálogo entre as fontes documentais escritas, orais e visuais, partindo dos seguintes temas: infância e adolescência, família e profissionalização. Objetivamos identificar e analisar os símbolos recorrentes nas séries de imagens, procurando entender o papel da família, da comunidade e os aspectos pessoais que contribuíram para a formação dos artistas entrevistados.

No terceiro e último capítulo, identificamos três eixos norteadores no conjunto de imagens estudadas: o lúdico, o telúrico e o religioso. O lúdico foi estudado por meio da concepção teórica do *Homo Ludens*, de Huizinga (2001), e da circularidade cultural de Bakhtin (2002) e Guinzburg (1989); o telúrico foi analisado por meio do conceito de representação de Chartier (1999) e da história da paisagem na arte; o aspecto religioso foi estudado a partir da obra de Durkheim (1989), Duran (2001) e Eliade (1991). Destacamos, nas imagens estudadas, símbolos que possibilitaram leituras visuais, relacionadas com o conjunto de fontes escritas e orais, presentes no escopo metodológico desta pesquisa.

Nossa intenção, com este trabalho, foi a de contribuir para o entendimento do fenômeno da “estética *naïf*” na contemporaneidade e apontar caminhos para o desenvolvimento de outras pesquisas sobre o assunto.



I CAPÍTULO

NAÏF REVISITANDO CONCEITOS

Eu não tenho uma temática específica, para dizer assim. Ah! Eu pinto só coisa regional, não! Eu não tenho isso, eu gosto de pintar vegetações. Vegetação não é regional; Animais, vegetação, isso é universal, qualquer lugar você tem, mas não tenho muito a falar da minha pintura.

Alexandre Filho

Um dos aspectos que consideramos importante para discutir neste trabalho é a própria denominação do estilo artístico intitulado *naïf* e sua inserção em um estreito limite entre a produção cultural “local” e a “global”.

“Arte *Naïf*” é um termo bastante utilizado em todo o mundo. No entanto, muitas outras denominações são empregadas como sinônimo desse vocabulário. Denominações como: arte “ínsita”, “primitiva”, “ingênua”, “popular”, “autodidata”, “primária” e “tosca” são constantemente empregadas em textos de apresentação de catálogos para exposições e artigos de jornais, ao se referirem à estética *naïf*.

A distinção local/global inserida no contexto da contemporaneidade remete-nos ao contexto das sociedades multiculturais, das redes de informações midiaticizadas, das sociedades complexas, das metrópoles e da circulação das informações culturais no mundo globalizado, aparentemente distantes das temáticas recorrentes das imagens *naïfs*.

“Global e local são, portanto, termos relacionais – assim como o são centro e periferia - e não descrições de territórios físicos ou simbólicos bem definidos e isolados” (ANJOS, 2005, p. 15-17). As relações entre as sociedades hegemônicas no mundo contemporâneo e as formas minoritárias de cultura se estabelecem por meio da mútua contaminação e das relações diferenciadas de dominação entre blocos econômicos e culturais.

O interesse por outras culturas nos países de economias sólidas e centrais parece contaminar o mercado consumidor, como podemos identificar na proliferação de lojas especializadas em produtos esotéricos, indianos, asiáticos e africanos, na estilização dos padrões da arte desses povos e na literatura de auto-ajuda, recheada de trocadilhos retirados de ensinamentos budistas, hinduístas e xamanistas.

Uma das maneiras freqüentes pelas quais essas desigualdades se exprimem é, justamente, através da redução em graus diversos, de um genuíno interesse pela diferença cultural. Há uma atração pelo exótico, esvaziando o que de mais profícuo pode haver no confronto entre distintas formas de vida. (...) Ao escamotear a natureza conflituosa dos entrecosques culturais, a diluição da diferença no exótico reafirma a hierarquização do mundo entre culturas que se proclamam universais (globais) e outros que seriam do ponto de vista 7daquelas, inequivocamente particulares (locais). (ANJOS, 2005, p. 15-17).

Esses contatos indicam, no mundo contemporâneo, uma contaminação desigual entre as relações culturais oriundas das culturas hegemônicas para as periféricas e destas para as culturas centrais. Essa configuração cultural aparece de forma diversificada em muitos pontos no fim do século XIX e início do século XX. O interesse pelo outro, desenvolvido pelas culturas hegemônicas, brancas e européias, emerge, nesse contexto, como uma busca pelo exótico e inusitado, um retorno ao mundo selvagem incivilizado, uma concessão.

A estética *naïf* é um exemplo claro de uma produção artística “entre culturas”.¹ Suas imagens, com cores fortes, formas distorcidas, figuras e cenários bucólicos, apontam aproximações formais com a arte popular, o artesanato e a arte infantil. Essa produção visual, apesar das críticas e dos preconceitos, conquistou uma fatia significativa do mercado de arte desde o início do século XX, fator fundamental para sua permanência enquanto tendência artística no mundo contemporâneo.

Na atualidade, artistas com formação erudita têm optado pela produção de obras *naïfs* como forma de resistência cultural ou de garantia de uma fatia do mercado consumidor. Alguns incorporam elementos dessa estética nas suas obras, como é o caso dos brasileiros Emanuel Nassar - com suas pinturas planas, representando as cores da cidade de Belém do Pará - e Martinho Patrício - paraibano que utiliza fitas, santinhos e “fuxicos”² na produção de objetos contemporâneos.

A arte *naïf* é uma forma peculiar de representação de mundo, apresentando imagens com forte tendência expressiva ou lírica, fomentando um imaginário carnavalesco do mundo, como descreve Bakhtin (2002, p. 06); nas festas populares, particularmente durante o carnaval, a vida e a arte se imbricam “[...] ele [o carnaval] se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.” A pintura *naïf*, devido às cores fortes e exageradas, aponta para um padrão visual alegre e festivo, onde predominam o princípio do prazer e a negação dos conflitos.

O intenso diálogo entre culturas - estabelecido no contexto contemporâneo das artes visuais - permitiu que transformações culturais ocorressem e que, conseqüentemente, os limites até então estabelecidos fossem borrados. Segundo Barbosa,

¹ Tema da Bienal *Naïfs* do Brasil 2006, proposto pela curadora geral Dr^a. Ana Mae Barbosa, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

² O fuxico surgiu por causa das mulheres do interior do Nordeste do Brasil, que se reuniam para costurar retalhos de tecidos que de tão pequenos tinham que ser transformados em trouxinhas, feitas com sobras de panos e aproveitavam para fazer intrigas e mexericos ... Fazer fuxicos (essa é uma das versões existentes para a origem do fuxico).

Ruíram então as definições de *naïf* como ingênuo ou de “outsider”, como autodidata. Ruíram muitas outras definições de territórios demarcados como guetos. Embora a muralha entre o erudito e o popular ainda perdure apesar de danificada, fica cada vez mais difícil demarcar territórios, isto é, separar a arte *naïf* da arte popular, da cultura visual do povo e da arte erudita que busca referentes populares. (BARBOSA, 2006)

Para compreender melhor essa discussão, faz-se necessário o conhecimento dos diversos sistemas simbólicos postos no mundo contemporâneo, razão por que trabalharemos com um quadro elaborado a partir da síntese descrita por Anjos (2005, p. 15-17) organizada por nós em forma de tabela (Ver tabela 01).

Observando a tabela, podemos inferir que existem nas relações culturais contemporâneas elementos de miscigenação, de resistência, de tradição, de rupturas e de apropriação. Esses sistemas de trocas simbólicas estão presentes na Arte onde predominam a tradução, o sincretismo e o hibridismo.

Nas artes visuais, essas relações de troca se estabelecem como uma luta simbólica, significando e re-significando permanentemente o mundo das imagens. Como afirma Bourdieu (1980, P. 83-89), “o mundo é minha representação”. O diálogo entre os diversos sistemas simbólicos, entre culturas diversas, em um mundo integrado em rede, torna impensável a produção de imagens isenta de contaminações. (CASTELLS, 1999)

TABELA I

SISTEMAS SIMBÓLICOS PRESENTES NA CULTURA CONTEMPORÂNEA

CONCEITOS	SÍNTESE	PONTOS VALORIZADOS	PONTOS QUESTIONADOS
Mestiçagem	Oriunda da antropofagia, busca apreender a dinâmica da mistura entre raças distintas.		* Oculta as desigualdades e contradições fundamentais nas relações interculturais. * Não considera as impurezas do contato e a perda nas trocas entre formações culturais diversas.
Aculturação	Fusão harmônica entre culturas diferentes.		*Oculta as desigualdades e contradições presentes em todas as relações interculturais;
Tradução	Termo oriundo da lingüística, focado na construção de modelos de processos de trocas culturais e mecanismos de construção identitária.	*Permite a apreensão da intradutibilidade dos contextos culturais das outras culturas.	*Oculta a perda de significados nas informações culturais apreendidas e transmitidas.
Sincretismo	Adaptação de aspectos culturais de crenças religiosas de origens diversas no contexto da canonização européia nas Américas e no Caribe.	*Considera as desigualdades de poder entre culturas distintas.	*Apresenta os grupos dominados tomando, como seus, elementos da cultura hegemônica, re-significados de forma original.
Antropofagia	Prática sincrética, associada aos modernistas brasileiros da década de 1920, que reconhece a influência da cultura moderna européia e propõe a sua incorporação e re-elaboração a partir de uma visão nacionalista.	*Subverte os sentidos originais da cultura dominante a partir da cultura local.	*Considera a tradução entre culturas como uma comunicação unilateral, hegemônica e estrangeira.
Criolização	Refere-se ao processo de implantação no início do século XVI, da economia colonial no Caribe e as relações entre os escravos africanos e os colonizadores europeus na região.	* Processo de recombinação de elementos étnicos europeus e africanos nos domínios da música, arquitetura, vestuário, culinária, artes visuais e da religião.	* Centra-se no conflito entre culturas distintas e aponta para a manutenção de traços culturais dissociados em uma cultura, com a possibilidade da convivência de valores diversificados.
Diáspora	Dispersão reversível de um povo que partilha uma formação identitária específica. Questiona a primazia do território na construção de identidades culturais.	* Tradução de significados pouco reconhecidos em seus espaços originais para outros espaços como legítimos.	* Manutenção do desejo do eterno retorno.
Hibridismo	Refere-se às possibilidades de diálogos entre culturas distintas com contribuições efetivas para todas as partes.	* Aponta proximidades entre culturas distintas; * Sugere a impossibilidade da fusão completa entre culturas distintas.	* Intradutibilidade; * Neutralidade; * Aproximação incompleta entre diferentes culturas.

FONTE: ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 15-17.

Nos estudos da teoria da arte, os teóricos procuram organizar em categorias os artistas ou períodos, separando-os por estilos, poéticas ou escolas, objetivando distinguir os diversos campos de atuação da arte e dos artistas. Para exemplificar a complexidade dessa forma de sistematização, utilizarei a tabela elaborada por Guimarães (2005, p. 42), em conjunto com seus alunos da Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

Segundo a autora, após a leitura de textos e discussões, ela dividia a lousa em colunas e pedia que os alunos sugerissem palavras, idéias que se encaixassem nos conceitos de folclore, artesanato, arte periférica, arte popular, arte de massa e arte erudita; o exercício era repetido pelo menos duas vezes com cada turma, em momentos diferentes. Cada vez em que o era aplicado, o resultado variava, e as discussões também. A tabela abaixo é apenas um desses exemplos. “O exercício buscava suportes para desconstruir significados fixos dessas categorias, tradicionalmente colocados em campos separados e excludentes (...)” (GUIMARÃES, 2005, p. 43). (Ver tabela 02).

Tabela II
EXEMPLO DE CLASSIFICAÇÃO DAS CATEGORIAS DA ARTE

Folclore	Artesanato	Arte periférica	Arte popular	Arte de massa	Arte erudita
Coletividade; Anonimato; Tradição oral; Identidade Cultural; Hábitos, costumes e crenças; Rurais, semi-rurais; Caráter de Resistência; Aprendizagem coletiva.	Produção em série; Repetição – cópia; Identidade cultural; Fácil compreensão, todos dominam os códigos; Rústico; Aprendizagem familiar ou em oficinas; Não-autoria; Coletividade.	Ingênua; Impulsos vitais; Primitivos; Autodidatas; Loucos; Individualidade	Obra única; Produtor isolado; Criatividade Originalidade de Pulsões vitais; Identidade Cultural; Rural; Suburbana; Temas do cotidiano ou do imaginário.	Banalização; Meios de comunicação; Ausência de crítica; Clichês; Não-identidade; Rede-global; Repetição; Massificação; Kitsch.	Obra única; Individualidade; Originalidade; Greco/renascentista; Vanguarda/rupturas; Difícil de entender; Bem acabado; Aprendizagem em escolas; Artistas; Autoria; Universal.

FONTE: GUIMARÃES, Leda Maria de Barros. *Entre a universidade e a diversidade: a linha vermelha do ensino da arte*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2005.

O procedimento utilizado por Guimarães para estudar as relações interculturais na arte popular permite visualizar variadas formas de percepção sobre a cultura visual do povo e compreender as dificuldades que surgem ao se tentar categorizar e definir as produções artísticas por meio de um rótulo. A autora afirma que

Na medida em que as colunas iam ficando “prontas”, pedia que os alunos repensassem o resultado final, revendo: a) em quantas colunas um mesmo conceito pode ser colocado? b) pares de oposição tais como original x cópia?; c) como as características trazem cargas de significado, tanto podem valorizar como desvalorizar, mesmo que pareça uma mera nomenclatura; ou d) como um mesmo rótulo pode conotar diferentes *status*, como é o caso de “rústico”, dependendo do contexto em for usado. (GUIMARÃES, 2005, p. 43).

Esse tipo de exercício procura desconstruir a forma de identificação que define espaços e lugares para cada uma das manifestações artísticas, especificando os seus limites e desenhando os seus contornos, elementos típicos do pensamento modernista na arte. Questionada na contemporaneidade pelo multiculturalismo e pela cultura visual, essa forma de classificação é fruto da carga ideológica em que foi gestada. Na verdade, as novas abordagens contemporâneas na arte privilegiam a diversidade de culturas.

A estética *naïf*, como objeto de estudo, pode ser considerada um exemplo da incoerência dessa forma de rotulação por categorias, já que ela poderia estar inserida, a partir dessa tabela, como “Arte Periférica”. O *naïf* apresenta características ingênuas, impulsivas, primitivas, mas também dialoga com a “Arte Popular”, por ser original, apresentar obras únicas, trabalhar com temas do cotidiano e do imaginário, ligados a um universo rural e/ou suburbano e ter artistas identificados. Teria espaço, ainda no circuito comercial da “Arte Erudita”, já que é original, apresenta artistas de destaque, nega as regras acadêmicas e apresenta um caráter “exótico”.

No entanto, consideramos o termo “Arte Periférica” como reducionista, por colocar no mesmo patamar a produção visual das crianças, dos esquizofrênicos, dos povos não-europeus, dos “primitivos” e dos *naïfs*. Essa postura embota os conflitos e as inúmeras relações sociais, econômicas e culturais envolvidas nas delimitações do entorno da produção, recepção e reconhecimento da arte não-hegemônica. Além disso, definir a produção artística como “Arte Popular” ou “Arte Erudita” é uma forma de classificação que não contempla a diversidade da produção visual contemporânea nas artes visuais. Segundo Anjos (2005, p. 15-17), as discussões multiculturais permitem revermos essa questão:

Atenções [estão] voltadas, principalmente, para a América Latina, África e Ásia, essas formulações tentam lidar com as características de criações longamente ignoradas e excluídas dos cânones artísticos, firmados hegemonicamente na Europa e nos Estados Unidos. [...] Seriam apenas dois

os principais caminhos utilizados para realizar esse empreendimento. [...] As narrativas que buscam inserir as artes latino-americanas, africana e asiática nos cânones da História da Arte Ocidental. (...) [e as] Narrativas empenhadas em denotar algo que seria próprio somente do universo simbólico dessas regiões, seja esse suposto traço identitário o “fantástico”, o “primitivo” ou o “mágico”, designações recorrentes em textos críticos e nos argumentos curatoriais de algumas dessas exposições na década de 1980. (ANJOS, 2005, p. 15-17).

A estética *naïf* insere-se no segundo tipo de narrativa citado, sendo recorrente na História da Arte Ocidental no século XX e início do século XXI. Neste trabalho, não entendemos a estética *naïf* inserida em nenhuma das classificações anteriormente citadas, mas como uma produção visual com características modernas, inserida na contemporaneidade, por entender que, na pós-modernidade, as categorias artísticas perderam os limites rígidos com o surgimento das tendências da arte contemporânea.

As inúmeras contradições em torno do conceito de arte *naïf* permanecem atuais nas disputas no campo do saber intelectual contemporâneo. As funções simbólicas das imagens *naïfs* são representações de mundo, no sentido que Chartier (1990, p. 74) aponta: “manifesta[m] uma ausência, o que supõe uma clara distinção entre o que representa e o que é representado.”

Essas contradições originam-se de embates conceituais que marcaram profundamente a formação cultural de alguns países da Europa no fim do século XVIII, principalmente a partir da construção dos conceitos de *Kultur* e de *Zivilisation* sobre a formação cultural da classe dominante desse período, que discutiremos a seguir.

1.7 O MITO DO PRIMITIVO E A ESTÉTICA DA EVASÃO

As relações culturais na Alemanha e na França, no século XVIII, refletem posturas intelectuais diversas. Na Alemanha, predominou o conceito de *Kultur*, refletindo uma postura intelectual contrária à industrialização, à urbanização, ao liberalismo político e às inovações artísticas, vistas como variáveis da degeneração da cultura tradicional, apresentando posição claramente “antiprogredista”.

Na França, predominou o conceito de *Zivilisation*, visto como uma cultura mais refinada, com idéias do racionalismo e do ceticismo, ligadas à concepção do progresso, da urbanização, da industrialização das grandes cidades, de uma comunidade erudita, culta e sofisticada.

Segundo Elias (1989), a dualidade entre esses conceitos é um reflexo da formação da classe dirigente dos dois países, a partir da formação de uma *intelligentsia* burguesa alemã em contraste com uma *intelligentsia* burguesa francesa.

A *Kultur* alemã, reunida em pequenas e numerosas capitais, é focada na oralidade da pequena burguesia, em contraste com a nobreza camponesa, sem expressão política e exercícios intelectuais puramente mentais. Seu forte sentimento nacionalista gerou idéias conservadoras e racistas que tiveram seu ápice no Nazismo.

A *Zivilisation* partiu da *intelligentsia* burguesa francesa reunida na capital, Paris - a cidade luz - considerada na época o centro cultural mundial, em torno de uma sociedade centralizada, organizada, unificada, tendo como principal elemento de formação o texto escrito. Sua jovem burguesia, detentora de uma sólida formação cultural, apresentava uma postura política marcante, envolvida na administração pública, e na aceitação da classe cortesã. Essa burguesia realizou uma revolução que respeitou os costumes regionais, permitiu à França um rápido desenvolvimento no mundo das idéias e um maior predomínio das artes (ELIAS, 1989)³.

Essa dualidade na formação cultural dos dois países, estabeleceu caminhos diferentes para sua produção artística. Na Alemanha surgiram à época, em pequenos vilarejos, comunidades de artistas, que migravam temporariamente dos grandes centros. Este fenômeno ganhou novas dimensões durante o século XIX.

Em torno da [...] década de 1890, especialmente em *Worpswede*, uma aldeia habitada basicamente por camponeses, agricultores e cortadores de trufa. [...] a maioria do grupo [de artistas] pintava temas camponeses e de paisagem, influenciados em parte pela obra de Courbet⁴ e dos pintores franceses de Barbizon (PERRY, 1998, p. 36).

Esses grupos de artistas jovens refugiavam-se em pequenos vilarejos como forma de observar *in loco* a vida camponesa, rude e afastada do *glamour* da metrópole. Buscavam, nessa forma de representação, possibilidades de captar a essência do “primitivo”, uma vida feita em um outro tempo, um retorno ao passado, sem a perda das vantagens do presente, um jovem primitivismo nascente.

³ Um resumo dessas diferentes concepções de cultura pode ser visto na tabela elaborada por Kuper (2002) (ver tabela III no anexo I).

⁴ GUSTAVE COURBET (1819-1877) Nasceu em Ornans, França, em 10 de junho de 1819. Não gostava de livros e seu único interesse estava no desenho e na pintura. A partir de 1844, fez exposições constantes no salão de Paris. Os críticos reagiram a seu favor e seu nome tornou-se público. Suas obras foram bastante influenciadas pelos pintores franceses, espanhóis e alemães da época do realismo no século XVII, tornando-se um dos principais pintores realistas (PROENÇA, 2003, p. 133).

Alguns artistas participantes dessas comunidades obtiveram reconhecimento, entre eles, uma mulher, Paula Modersohn-Becker (1876-1907), natural de Dresden, uma das poucas a serem reconhecidas como artista no período. Seu nome tornou-se público por ocasião de sua exposição em Paris no início do século XX (ver figuras 01 e 02).

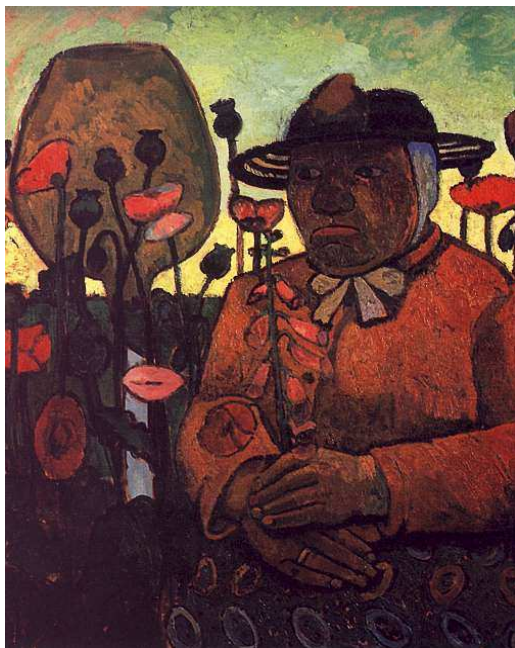


Figura 01 - Paula Modersohn-Becker "Mulher do Asilo de Pobres no jardim" 1906, óleo s/tela, 96 X 80 cm. Bremen.



Figura 02 - Paula Modersohn-Becker "Mãe ajoelhada com filho" 1907, óleo s/tela, 113 X 74 cm. Nationalgalerie, Berlin.

As imagens de Modersohn-Becker são geralmente figuras femininas, representadas de forma bruta, primitiva, natural, com alguns traços eróticos, lembrando as figuras monolíticas da pré-história. As mulheres retratadas por essa artista são matrizes, a personificação do arquétipo da grande mãe.

Enquanto na Alemanha os grupos de artistas se organizavam em pequenos vilarejos, na França, em meados do século XIX, o golpe de Estado de Luís Napoleão restabeleceu o império em 1852, provocando o grito dos intelectuais, entre os quais, destacamos a participação de Baudelaire (1821-1867), que foi um dos mais contundentes críticos à sua dominação. Estruturava-se a rejeição aos moldes sociais burgueses, refletidos nas transformações artísticas e na concepção de uma "fuga da civilização" empreendida por alguns artistas e escritores do período. Essa idéia de fuga nasceu como um posicionamento ideológico e transformou-se em atitude concreta.

Essa prática pode ser identificada na viagem de Rimbaud à África; de Gauguin para Arles e para o Taiti; de Van Gogh para Arles; de Matisse para a Tunísia; de Kandinsky para o Norte da África; de Nolde para os mares do sul e para o Japão; de Pechstein para as Ilhas

Palau, China e Índia; bem como a opção suicida de Kirchner e Van Gogh. Segundo Micheli, “a poética da evasão transformar-se-á com certa freqüência em prática da evasão. [...] tornar-se selvagens: eis, portanto, uma das maneiras para evadir-se de uma sociedade que se tornou insuportável” (MICHELLI, 1991, p. 41).

Na França, assim como na Alemanha, comunidades rurais ou pequenos vilarejos foram locais de reuniões temporárias de grupos de artistas em fins do século XIX, todos em busca de formas primitivas de vida como tema para sua arte.

No final do século XIX, uma variedade de pressupostos e preconceitos culturais contribuiu para os discursos sobre o “primitivo”. Para a maioria do público burguês dessa época a palavra significava povos de culturas atrasados e incivilizados. Numa época em que os franceses, como os britânicos e os alemães, estendiam suas conquistas coloniais na África e nos mares do sul e criaram museus etnográficos e várias formas de estudo antropológico institucionalizado, os artefatos dos povos colonizados eram vistos amplamente como prova de sua natureza incivilizada “bárbara”, de sua falta de “progresso” cultural. Essa visão era reforçada pela crescente popularidade das teorias pseudodarwinistas da evolução cultural. (PERRY 1998, p. 05).

Um exemplo concreto desse movimento foi a comunidade formada na região da Bretanha, França, em meados da década de 1880, especialmente na aldeia de Pont-Aven, estabelecida como uma comunidade de artistas de procedências diversas que migravam para essa região em busca de um custo de vida mais barato e inspiração na vida rural.

O distanciar-se fisicamente dos grandes centros civilizados era um retorno ao outro, um encontro com as origens.

[...] O “ir embora” para províncias rurais distantes – ou para as supostas margens da civilização – passou a ser visto como um aspecto crucial do vanguardismo do final do século XIX. Mas o ato verdadeiro de “ir embora”, de encontrar uma “cultura primitiva”, costumava ser combinado com a produção da obra num estilo “primitivo”, embora esta não decorresse necessariamente daquele. Ambos os aspectos da produção artística eram com freqüência, identificados como prova de “originalidade.” (PERRY 1998, p. 05).

Vincent Van Gogh foi um dos artistas que sonhava em criar uma comunidade na região de Arles, no interior da França, para onde convidou vários artistas amigos. No entanto, apenas Gauguin aceitou seu convite, por um breve período de tempo, devido à difícil convivência entre ambos.

O movimento de fuga da civilização, do qual fazem parte as comunidades de artistas tem suas raízes nas primeiras experiências dos paisagistas holandeses no século XVII, ao elevarem a paisagem a um gênero de pintura, embora esta tenha tido um papel secundário na História da Arte até o século XVIII. No século XIX, a paisagem é alçada a uma das

protagonistas da representação pictórica. Nesse momento, os artistas ainda estavam ligados ao universo pictórico figurativo, mas livres do mercado de encomendas dos retratos, batalhas e feitos históricos. Novas representações das figuras humanas também foram, pouco a pouco, surgindo na arte até se consolidar em uma nova estética moderna.

Diversos movimentos de vanguarda foram impulsionados pela rápida transformação social, econômica e tecnológica. A criação da fotografia pelo francês Jacques Mande Daguerre, por meio do Daguerreótipo⁵, apresentado em 1839 na Câmara de Ciência da França, e pelo Inglês William Herry Fox Talbot, que apresentou um processo de gravação semelhante para a imagem na Inglaterra no mesmo ano, foi um marco que revolucionou a concepção artística dominante. Esses inventos revolucionaram a produção de imagens, modificando definitivamente a relação dos artistas com sua *práxis* e apontando novos caminhos a serem trilhados pela Arte.

Na pintura, um dos movimentos artísticos precursores da idéia de inovação artística foi o Romantismo, situado entre a segunda metade do século XVIII e meados do século XIX, como um prenúncio às grandes transformações que se estabeleceram a partir do Impressionismo.

Os românticos buscavam formas de representação ligadas à natureza emocional do artista, expressa por meio da arte. As obras românticas apresentam uma inquietação com o mundo exterior, a busca pelo outro, o exagero dos sentimentos, certo fatalismo permanente, figuras humanas tristes, melancólicas. Essas imagens simbolizam a admiração pela liberdade, pela vida natural, pelo amor e pelas posturas sociais idealizadas e o apreço pela tecnologia da máquina a vapor (Ver figuras 03 e 04).

Outros movimentos, como o Realismo e o Neoclassicismo, foram contemporâneos do Romantismo, e seus embates conceituais parecem configurar um terreno fértil para o surgimento da arte impressionista e a estruturação das vanguardas artísticas. Com o Impressionismo, já em fins do século XIX, o Estilo Neoclássico, dominante na Europa e instituído como oficial em alguns países de passado colonial, como é o caso do Brasil, perdeu espaço para as inovações formais e para a explosão da luz na pintura.

⁵ Imagem produzida pelo processo positivo criado pelo francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). No daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo. Divulgado em 1839, esse processo teve, na Europa, utilização praticamente restrita à década de 1840 e meados da década de 1850. Aqui, no Brasil, continuou sendo empregado até o início da década de 1870, enquanto nos Estados Unidos - onde a daguerreotipia conheceu popularidade maior até do que em seu país de origem - continuou sendo muito popular até a década de 1890.



Figura 03 – Francisco Goya. Saturno devorando um dos seus filhos, óleo em gesso transferido para tela, 1820/1823, Museu del Prado – Madri.



Figura 04 - William Turner. Chuva, vapor e velocidade, óleo s/tela, 90.8 x 121.9 cm; National Gallery, Londres .

O Impressionismo pode ser considerado uma verdadeira revolução nos círculos artísticos. Os artistas, usando telas de pequenas dimensões - em cavaletes, ao ar livre - descobriram a fugacidade da luz sobre os objetos e os corpos, associando as artes visuais à ótica. Trabalhando com pinceladas rápidas, cores sobrepostas e massas espessas de tinta, os artistas impressionistas chegaram a representar o mesmo tema de formas diversas, quando pintado em horários diferentes do dia, como é o caso da série de trabalhos que Monet fez sobre a Catedral de Rouen. Em 1874, o grupo de pintores impressionistas organizou a primeira exposição coletiva no ateliê do fotógrafo Maurice Nadar, à margem do salão oficial. A atuação do grupo se estendeu até 1886, quando da realização da última exposição em conjunto. Os artistas impressionistas deixaram suas marcas na história da arte ocidental, tornando-se mestres. Alguns deles produziram incessantemente até a morte.

Nesse período, alguns artistas iniciaram sua formação como impressionistas, mas logo encontraram formas particulares de representação. Receberam, então, a denominação de pós-impressionistas, termo criado pelo pintor e crítico de arte inglês Roger Fry (1866-1934). Destacamos, entre eles, Paul Cézanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903) e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Esses artistas, entre outros,

encontraram formas particulares de lidar com sua produção artística, inovando na feitura de seus trabalhos, construindo outras possibilidades além da proposta impressionista.

Circulava na Europa, nesse período, uma forte tendência à revitalização das idéias do filósofo suíço Jean Jacques Rousseau sobre a natureza do homem. Suas idéias, revisitadas pelos intelectuais e artistas, permitiram a emergência de outras formas de expressão até então consideradas periféricas.

1.2 J. J. ROUSSEAU E O “HOMEM NATURAL”

(...) Os funestos fiadores de que a maior parte dos nossos males [deriva é] (...) nossa própria obra e que poderíamos evitá-los quase todos, conservando a maneira de viver simples, uniforme e solidária que nos foi prescrita pela natureza. Se esta nos destinou a ser sadios, ousou quase assegurar que o estado de reflexão é um estado contra a natureza e que o homem que medita é um animal depravado.

J. J. Rousseau

Dentre as várias concepções que circulavam na Europa em fins do século XIX e início do século XX, a mais marcante foi a concepção desenvolvida pelo filósofo francês J. J. Rousseau, sobre a natureza do homem. Para esse autor, o ser humano é naturalmente bom, nasceu livre, em harmonia com a natureza, e foi corrompido pelo progresso da civilização, gerando a barbárie, a servidão, a tirania, a escravidão, ou seja, a desigualdade social entre os pares.

Seu livro *A Origem da Desigualdade Entre os Homens*, publicado originalmente em 1775, tornou-se um marco na literatura no final do século XIX, tendo influenciado por meio do Iluminismo,⁶ as ciências e as artes.

Filósofo de presença marcante no Movimento Enciclopedista, famoso pela inteligência, perspicácia e pelas teorias consideradas revolucionárias para a época, teve inúmeros inimigos políticos e intelectuais. Suas idéias filosóficas, expressas com formas intensas e emocionadas, foram motivos de embates com inúmeros pensadores.

⁶ Esse movimento surgiu na França do século XVII e defendia o domínio da razão sobre a visão teocêntrica que dominava a Europa desde o período medieval. O apogeu desse movimento foi atingido no século XVIII, que passou a ser conhecido como o Século das Luzes.

Seu pensamento foi mal interpretado na época, o que o levou a refugiar-se em Berna, Suíça, sendo expulso posteriormente, foi então para Estrasburgo, depois para a Inglaterra, para a Normandia e finalmente voltou a Paris. (ROUSSEAU, s/d, p.9).

Rousseau apontou a mística do bom selvagem, a partir da perspectiva do retorno do ser humano a natureza para a formação de uma nova sociedade mais igualitária e livre da soberania dos injustos governantes, tal como descreve no trecho clássico da *República de Genebra*:

Quisera ter nascido num país em que o soberano e o povo só pudessem ter um único e mesmo interesse, a fim de que todos os movimentos da máquina tendessem sempre unicamente para a felicidade comum. Como isso só poderia ser feito se o povo e o soberano fossem a mesma pessoa, segue-se que eu gostaria de ter nascido sob um governo democrático, sabiamente moderado. [...] Queria ter vivido e morrido livre, isto é, de tal modo submetido às leis que nem eu nem ninguém pudesse sacudir o honroso jugo, esse jugo salutar e suave, que as cabeças mais altivas carregam tanto mais docilmente quanto são feitas para não carregar nenhum outro. (ROUSSEAU, s/d, p. 12).

Essas idéias descritas por Rousseau no século XVIII, demonstravam, com clareza, seus posicionamentos políticos, sua postura democrática e sua visão particular de mundo. Em seus textos ele deixa claro que existe uma oposição entre o “mundo civilizado dos brancos ocidentais” e “o mundo dos povos não-civilizados”. Colocados à margem dos progressos da civilização esses povos autóctones são descritos como exemplo da humanidade natural, que foi corrompida pela civilização:

Concebo na espécie humana duas espécies de desigualdade. Uma, que chamo de natural ou física, porque é estabelecida pela natureza e que consiste na diferença das idades, da saúde, das forças do corpo e das qualidades do espírito ou da alma. A outra, que pode ser chamada de desigualdade moral ou política porque depende de uma espécie de convenção e que é estabelecida ou pelo menos autorizada pelo consentimento dos homens. Esta consiste nos diferentes privilégios de que gozam alguns em prejuízo dos outros, como ser mais ricos, mais honrados, mais poderosos do que os outros ou mesmo fazer-se obedecer por eles. (ROUSSEAU, s/d, p. 27).

Para Rousseau a Educação era o caminho possível de formação para as massas humanas e o único que poderia gerar uma diminuição das desigualdades sociais e econômicas, geradas pela organização social pós-revolução industrial, “[...] se alguma tendência se tem para o vício, é difícil que uma educação na qual entra o coração seja perdida para sempre” (ROUSSEAU, s/d, p. 17).

Ao conceber o conceito de “Homem Natural”, Rousseau formula a imagem de um paraíso terrestre, tal qual o descrito no livro bíblico do Gênesis, onde a natureza reinava incólume sobre a superfície da terra, atendendo às necessidades instintivas humanas como as

dos outros animais. A vida era nutrida e compartilhada como um espaço harmonioso, onde todos os seres humanos eram iguais.

Os primeiros embates surgem na comparação do ser humano com os animais selvagens. A fragilidade humana, frente aos imensos carnívoros que os cercavam, e a necessidade instintiva de alimentos para a prole levaram os primeiros hominídeos a desenvolver estratégias de captura e utensílios de caça e pesca, garantindo sua soberania sobre a fauna, posteriormente estendida sobre a flora, transformando-os de coletores e caçadores nômades em agricultores e pecuaristas sedentários.

Sozinho, ocioso e sempre próximo do perigo, o homem selvagem deve gostar de dormir e deve ter o sono leve, como os animais que, pensando pouco, dormem, por assim dizer, durante todo o tempo em que não pensam. Sendo sua própria conservação quase seu único cuidado, suas faculdades mais exercitadas devem ser aquelas que tem por objeto principal o ataque e a defesa, seja para subjugar sua presa, seja para evitar tornar-se presa de outro animal. [...] Alguns filósofos chegaram a afirmar que há mais diferença entre um homem e outro do que entre um homem e um animal. Não é, pois, tanto o entendimento que estabelece entre os animais a distinção específica do homem, senão sua qualidade de agente livre. (ROUSSEAU, s/d, p. 37-38)

O “homem selvagem”, para Rousseau, é um homem de ação, que utiliza, principalmente, o corpo como instrumento para sua sobrevivência imediata e que o faz essencialmente diferente do “homem civilizado”, que utiliza mais as suas faculdades mentais do que as sinestésicas, para garantir não apenas a sobrevivência imediata mas também a transcendência e o acúmulo de excedentes:

[...] Deixem ao homem civilizado tempo para reunir todas essas máquinas em torno de si e não se pode duvidar que ele supere facilmente o homem selvagem. Se quiserem ver, porém, um combate ainda mais desigual, pondo-os nus e desarmados um diante do outro e haverão de reconhecer logo qual é a vantagem de ter sempre todas as suas forças à disposição, de estar sempre pronto para toda eventualidade e de se comportar sempre, por assim dizer, de pleno acordo consigo mesmo. (ROUSSEAU, s/d, p. 32-33)

A vida no mundo contemporâneo acompanha o crescimento acelerado das cidades; o ritmo das fábricas; o sedentarismo; o excesso de trabalho; o estresse; a poluição do ar, visual e sonora; os engarrafamentos de veículos; os longos deslocamentos diários; a alimentação desregrada; o *fest food*; a fadiga; o esgotamento espiritual; as doenças físicas e psíquicas, etc. Essas são variáveis que interferem na qualidade de vida da população “civilizada”, o mundo das megalópoles, um universo em ritmo acelerado; um mundo com inúmeras mazelas sociais, como a dominação, a servidão, a violência e as rapinas; um tempo próprio, avesso do tempo

natural, com sua vida simples, regrada e solidária, que nos foi dada pela natureza, opõe-se à concepção roussoniana do “homem natural”.

O homem selvagem, puro e ingênuo por natureza, vive num presente absoluto, no aqui e agora, num tempo marcado pelas intempéries naturais e pelo ciclo da vida, como descreve Rousseau (2005, p. 40) ao citar a ação do: “[...] Caraíba que vende pela manhã sua cama de algodão e vem chorar, à noite, para comprá-la novamente, por não ter visto que precisaria dela na noite próxima”. Os seres humanos, nesse estado anteriormente descrito, não eram bons nem ruins, mas isentos de vícios e de virtudes e, impulsionados pelos instintos, viviam em busca da sobrevivência imediata.

Essa concepção, à primeira vista, parece simplista, mais foi um marco para a formação de inúmeras concepções referentes ao “mito do bom selvagem” nos grupos de intelectuais e artistas em meados do século XIX e início do século XX. A crença na possibilidade de um retorno ao primitivo, às origens humanas, a tudo que pode ser considerado puro de espírito, intocado pela civilização, resguardado da contaminação pelos homens ocidentais, permitiu a construção da chamada “estética da evasão”.

Da ambição e da avareza humanas, surgem a propriedade privada, as apropriações indébitas, as leis e, conseqüentemente, a opressão dos mais fracos, a exploração da mão de obra barata, o acúmulo de fortunas para poucos e miséria absoluta para muitos, causando diferenças na população humana. Surgiram, então, as sociedades, grupos organizados por legislação própria, espalhadas em todo o mundo, reforçando a idéia roussoniana de que “a diferença de homem para homem deve ser menor no estado de natureza que a existência na sociedade e quanto à desigualdade natural deve aumentar na espécie humana pela desigualdade da instituição” (ROUSSEAU, s/d, p. 54).

Para Rousseau, foi “suficiente ter provado que esse não é o estado original do homem e que só o espírito da sociedade e da desigualdade que ela engendra modifica e altera assim todas as nossas inclinações naturais” (ROUSSEAU, s/d, p. 83). As idéias concebidas a partir da teoria roussoniana geraram o desejo, entre alguns artistas pós-impressionistas, na Europa, de um retorno a um universo idílico; da busca da pureza na representação visual de um paraíso esquecido; do lado selvagem do ser humano; da mística da população autóctone; da fuga da contaminação pelo intenso desenvolvimento. Já no século XX, algumas vanguardas artísticas foram influenciadas pela psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939), buscando retratar o inconsciente humano, o estudo dos símbolos, dos sonhos e as estruturas da psique, associados aos estudos dos testes projetivos que utilizam desenhos e instigaram a valorização da arte infantil, dos esquizofrênicos e deficientes mentais.

Essas visões eram influenciadas tanto por noções do “bom selvagem” (derivadas, muitas vezes de forma distorcida, dos escritos do filósofo setecentista Jean-Jacques Rousseu) como por tradições bem estabelecidas de pastoralismo na arte e na literatura. Desenvolveu-se uma tradição chamada “primitivista”, que associava o que era percebido como vida e sociedade simples com pensamentos e expressões mais puros. De acordo com certas noções românticas desenvolvidas (entre outros) pelo filósofo alemão oitocentista Herder, essa tradição supunha que havia uma relação entre pessoas “simples” e expressão mais direta ou purificada; exaltava o camponês e a cultura popular como evidência de um tipo de criatividade inata. Nas reavaliações modernistas da arte e dos “artefatos primitivos”, essas idéias foram reelaboradas e modificadas. ” (PERRY, 1998, p. 06)

Essa visão sobre o mundo e as relações entre os homens se estabeleceram entre grupos de artistas que buscavam na expressão dos sentimentos a máxima do “mito do eterno retorno”. As tendências artísticas, que tinham como princípios o desejo de fugir da civilização, a crença na possibilidade de um retorno ao primitivo, da proximidade com as origens humanas, à pureza do espírito, o exótico, comumente encarado como o novo, alimentaram-se entre os artistas desse período a concepção de “arte primitiva” como “arte de vanguarda”.

1.3 ARTE COMO EXPRESSÃO PRIMITIVA

Decididamente, o selvagem é melhor do que nós. (...) No entanto é verdade: sou um selvagem. E os civilizados o pressentem, pois em minhas obras não há nada que surpreenda ou perturbe a não ser esse “selvagem-apesar-de-mim-mesmo”. Por isso é inimitável. A obra de um homem é a explicação desse homem. Daí, duas espécies de beleza, uma resultante do instinto e outra proveniente do estudo. (...) Tendo perdido toda a selvageria, já sem instinto e, por assim dizer, sem imaginação, os artistas se dispersaram por todos os atalhos para encontrar elementos produtores que eles não tinham força para criar.

Vincent Van Gogh

A admiração pelas imagens produzidas pelos povos primitivos foi impactante no fim do século XIX e início do século XX, e desencadeada pela descoberta das pinturas rupestres das grutas de Altamira, no município Cântabro de Santillana del Mar, na Espanha, em 1879, e de Lascaux, na França, em 1940, em uma área designada de Aquitano-cantábrica. Esses sítios arqueológicos, marcados por imensos painéis representando animais pré-históricos em paredes de pedra, ricamente pintados, conservados em locais muitas vezes pouco acessíveis para os homens, despertaram o interesse de arqueólogos, antropólogos, historiadores e

artistas. Era impossível negar sua força expressiva e a admiração estética que essas imagens causaram no “mundo civilizado” Ocidental.

Essas imagens, bastante divulgadas em toda a Europa, associadas às obras de artistas africanos e ameríndios expostas em várias cidades no início do século XX, por meio das coleções dos museus etnográficos, mostraram, principalmente, a arte africana como algo exótico e primitivo.

Com a estruturação de conjuntos cognitivo-visuais pelos estudos da história da arte, foram sendo definidos por períodos e estilos os símbolos de cada época. Essas imagens, repletas de conotações políticas, religiosas e até mesmo pedagógicas, configuraram, por um longo período de tempo, as relações das ciências humanas com as imagens.

O olhar para o “primitivo” era anacrônico e voltava-se para as imagens pré-históricas, pré-colombianas (Incas, Maias, Astecas e Ameríndias), orientais (Egito, Mesopotâmia, mundo islâmico, China e Japão) e africanas, como uma “estética do outro”. Mesmo considerada menor em relação à produção visual da Europa, a arte intitulada “primitiva” despertou a admiração dos Europeus. A imagem foi utilizada durante séculos como ilustração de fatos e acontecimentos. A função representativa das imagens predominou na historiografia a partir da relação das culturas tradicionais com as periféricas.

Em Paris, no fim do século XVIII e durante o século XIX, surgiu e se consolidou o modelo do salão de arte, com o objetivo de mostrar a Arte Acadêmica e premiar os artistas que se enquadravam no modelo hegemônico da época. As obras dos artistas impressionistas, em fins do século XIX, foram recusadas, inicialmente, nos salões oficiais. Mesmo assim, o salão foi o principal meio de divulgação desse novo estilo de arte. Existiam dois grandes salões em Paris, que atraíam um público significativo: o *Salon des Artistes Français* e o *Salon De La Société Nationale Des Beaux Arts*, este último, mais liberal em relação às inovações artísticas da época. O grupo dos pintores impressionistas, freqüentemente rejeitado nos salões oficiais, criou o Salão dos Independentes, para mostrar à sociedade sua produção.

A partir de 1888, os temas “primitivos” começaram a aparecer em salões, a partir das seguintes obras: “Escrava Branca”, de Le Comte Du Noüy, e “Sobre os Terraços, Luar em *Laghout*”, de Alphonse-Étienne Dinet, ambas em 1898, representando imagens de mulheres despidas ou de etnias não-européias (Ver figura 05).



Figura 05 - Jules-Jean-Antoine Leconte du Noüy, “A escrava branca”, 1888, óleo sobre tela, 146 X118cm. Musée des Beaux Arts, Nantes.

A abertura proposta pela estética impressionista e Pós-impressionista permitiu que vários artistas desenvolvessem caminhos peculiares no seu trabalho, entre eles, Paul Gauguin (1848-1903) e Vincent Van Gogh (1853-1890), que comungaram das idéias do “mito do eterno retorno” e da possibilidade de representação do “primitivo” na arte. Considerados eruditos, com formação na área de artes, esses artistas utilizaram técnicas e estilos europeus para representar imagens primitivas. Essas obras eclodem no contexto da arte ocidental como a representação do estranho, do outro, do exótico, porém com uma configuração aceitável para as transformações artísticas surgidas nesse momento da História.

Paul Gauguin, incomodado com a pressão da civilização, abandonou a família e mudou-se inicialmente para a Bretanha, região do interior da França, reduto de grupos de artistas, em busca do modo primitivo de vida dos camponeses como inspiração para a sua arte. Depois, dividiu com Van Gogh um espaço em Arles. Desentendendo-se com o colega, migrou em seguida para as ilhas polinésias, fixando-se particularmente no Taiti, onde trabalhou com temáticas “primitivas”. Seus trabalhos personificam a representação da mulher como símbolo de pureza exótica, expondo-as sensualmente em cenários tropicais idealizados, comuns às

representações eruditas de inspiração popular, como mostra a obra intitulada “Jovens taitianas com flores de manga”, de 1899 (Ver figura 06).



Figura 06 – Paul Gauguin, “Jovens taitianas com flores de manga”, 1899, óleo sobre tela, 94 X 73 cm, Metropolitan Museu of Art – New York.

As concepções gauguinianas sobre a vida são descritas em inúmeras cartas deixadas pelo artista. Em uma delas, datada de fevereiro de 1890, o artista retratou seu desejo de fugir da civilização:

Possa eu um dia (e talvez brevemente) refugiar-me nas florestas de uma ilha da Oceania, e lá viver de êxtase, de calma e de arte. Cercado de uma nova família, longe dessa luta européia pelo dinheiro. No Taiti poderei, no silêncio das belas noites tropicais, escutar a doce música murmurante dos movimentos de meu coração em harmonia amorosa com os seres misteriosos que me cercam. Livre, enfim, sem preocupações com dinheiro, poderei amar, cantar e morrer. (GAUGUIN *apud* CHIPPE, 1993, p. 75)

Gauguin foi um dos artistas que levou a sério a concretização de um ideal “primitivo” como solução para as mazelas da civilização ocidental, indo às últimas consequências em suas ações. Tornou-se um marco na historiografia da arte moderna e deixou escritas algumas de suas idéias sobre o mundo civilizado. Para esse artista, o Taiti era uma pequena ilha da

Oceania, onde a vida material dispensava o dinheiro. Desejava viver isolado até dos filhos e longe de todos os males da civilização, como expressa no trecho abaixo:

Lá quero esquecer os males do passado e morrer ignorado, livre para pintar, sem glória perante os demais. (...) declaro-me totalmente isolado. Uma época terrível espera na Europa a nova geração: o reino do ouro. Tudo está podre, os homens e as artes. Lá, pelo menos, sob um céu sem inverno, sobre uma terra de maravilhosa fertilidade, o taitiano só precisa erguer a mão para apanhar seu alimento; nunca trabalha. Já na Europa os homens e as mulheres só o obtêm à custa de um trabalho indigente, e quando eles se debatem em meio às convulsões do frio e da fome vítimas da miséria, os taitianos, felizes habitantes dos ignotos paraísos da Oceania, da vida só conhecem as doçuras. Para eles viver é cantar e amar. Quando minha vida material estiver bem organizada, poderei entregar-me lá aos grandes trabalhos da Arte, isento de invejas artísticas e sem nenhuma necessidade de tráfico vil. (GAUGUIN *apud* CHIPP, 1993, p. 76)

As palavras de Gauguin refletem uma visão de mundo avessa às inovações da tecnologia e um firme propósito de fugir em busca de um mundo idílico, selvagem, peculiar, um mundo primitivo, isolado, intocado pela mão do homem civilizado.

Outro artista que absorveu os mesmos ideais de Gauguin foi Vincent Van Gogh, que deixou, da mesma forma, suas idéias descritas em inúmeras cartas enviadas ao seu irmão e mentor Theo, descrevendo minuciosamente sua forma de criação e suas concepções de mundo. Van Gogh fez um inventário de toda a sua produção visual.



Figura 07 – Vincent Van Gogh, os girassóis, 1889, óleo s/tela, 0,95 x 0,73cm. Amsterdã, Stedelijk Museum.

A obra de Van Gogh (1853-1890), exemplo da abordagem pós-impressionista na arte, é marcada por vigorosas pinceladas, cores fortes e técnica encorpada, chamada de empaste⁷, revelando um artista preocupado com a representação da expressão das emoções e dos sentimentos (Ver figura 07).

Vigoroso, forte, agressivo, impactante e gestado em apenas uma década, seu trabalho indicou definitivamente o caminho da expressão para as vanguardas. A tristeza, a dor, o medo, a solidão e o sofrimento humano retratados pelo artista reforçam sua evasão para as minas de carvão, no interior da Holanda e, posteriormente, para Arles, em busca de contato com um mundo primitivo.

O próprio Van Gogh descreve sua forma tempestuosa de trabalho, refletindo suas inquietações e o estado de selvageria impulsiva das suas pinturas:

Eu ataco a tela com toques irregulares de pincel, que deixo como saem. Empastes pontos da tela que ficam descobertos, aqui e ali pedaços absolutamente inacabados, repetições, brutalidades; em suma, estou inclinado a pensar que o resultado é demasiado intranquilizante e irritante para que isso não faça a felicidade dessas pessoas que têm idéias preconcebidas fixas sobre a técnica. (VAN GOGH *apud* CHIPPE, 1993, p. 28)

Sua forma de pintar, descrita em suas cartas, demonstraram a importância de Van Gogh para a eclosão do movimento de retorno às produções imagéticas “primitivas”. Esse movimento permitiu o reconhecimento da obra de artistas como Henri Rousseau e a proliferação dos *naïfs* por todo o mundo, no século XX. Em uma carta datada de agosto de 1888, Van Gogh descreve o encaminhamento do seu trabalho em busca de uma representação primitiva:

Que erro cometem os parisienses, não tendo gosto para as coisas rudes, (...) para a cerâmica comum! Mas não devemos desanimar porque a utopia não se transforma em realidade. Mas é que as coisas aprendidas em Paris me estão deixando, e estou voltando às idéias que tinha no campo, antes de conhecer os impressionistas. E não me surpreenderia se dentro em pouco os impressionistas criticassem a minha maneira de trabalhar, pois foi fertilizada antes pelas idéias de Delacroix do que pelas suas. Porque em lugar de tentar reproduzir exatamente o que tenho ante dos olhos, uso a cor mais arbitrariamente, para me expressar com força. (VAN GOGH *apud* CHIPPE, 1993, p. 30 a 31).

Alguns críticos de arte, do início do século XX chamaram a atenção para os aspectos decorativos da arte de origem “popular” e “primitiva”, apontando também, nas obras de

⁷ Empastar, [Pint.] aplicar [tintas] em grande quantidade. (BUENO, 2000, p. 281) Consideramos o empaste como uma técnica de pintura que utiliza a espátula em substituição aos pincéis, gerando um efeito acentuado de textura, deixando as marcas da trajetória utilizada pelo artista na composição do trabalho e grossas camadas de tinta sobre o suporte.

Gauguin e Van Gogh, o que chamaram de “Deformações decorativas”. Essas idéias tinham relação com o estranhamento causado nos intelectuais ocidentais com a arte dos povos não-europeus e com as inovações técnicas propostas pelos dois artistas.

Chama-nos a atenção, ainda, a obra do pintor belga James Ensor (1860-1949) e do norueguês Edward Munch (1863-1944), como artistas com preocupações estéticas semelhantes e representações de mundo peculiares. Os trabalhos de Ensor beiram o grotesco. São máscaras, caveiras, esqueletos, a morte, os mendigos, os velhos, alegorias e símbolos que representam um teatro vivo, no qual os personagens representam arquétipos universais. Seu mundo de fantasia e crítica social é de um primitivismo selvagem; sua obra é nua, violenta e intensa e nos coloca em contato com um outro não-civilizado, puramente instintivo (Ver figura 08).



Figura 08 – James Ensor (1860-1949). “Intriga”. Bélgica, 1911, óleo s/tela. 94,62 x 112,4 cm, acervo do Instituto de Arte de Mineápolis.

Já a obra de Munch, com seu subjetivismo declarado, retrata com um simbolismo peculiar um universo próprio, mostrando o amor, a angústia, a morte, de forma vibrante. “O grito”, sua obra mais famosa, pintada em 1893, retrata o lado sombrio, sem a mais remota

indicação de decorativismo. Todos os traços são profundamente marcantes e primitivos (Ver figura 09).

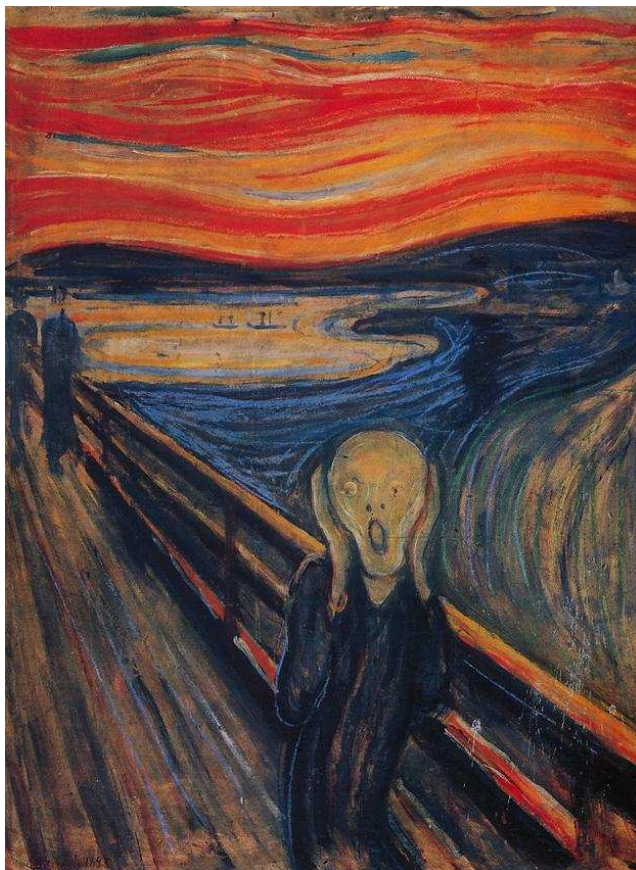


Figura 09 – Edvard Munch (1863-1944), “O grito”, 1893, óleo e pastel sobre cartão, 91 x 73,5 cm, Galeria Nacional de Oslo.

As pesquisas artísticas presentes nas obras de Van Gogh, Gauguin, Ensor e Munch influenciaram o trabalho de outros artistas em todo o mundo ocidental. Diversos movimentos de vanguarda foram inspirados em suas obras, como o Grupo dos Artistas Nabis⁸, o Fauvismo francês⁹ e o Expressionismo alemão¹⁰.

⁸ Nabis – O grupo de pintores franceses batizado como nabis (do hebraico, "profetas") pelo poeta Henri Cazalis (1840-1909) atua em Paris na década de 1890, sob inspiração direta da obra de Paul Gauguin (1848-1903), do seu uso expressivo da cor e dos padrões rítmicos que caracterizam a sua obra (...) (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES PLÁSTICAS, 2005, verbete Nabis).

⁹ (...) Grupo sob a liderança de Henri Matisse (1869-1954), tem como eixo comum a exploração das amplas possibilidades colocadas pela utilização da cor. A liberdade com que usam tons puros, nunca mesclados, manipulando-os arbitrariamente, longe de preocupações com verossimilhança, dá origem a superfícies planas, sem claros-escuros ilusionistas. As pinceladas nítidas constroem espaços que são, antes de mais nada, zonas lisas, iluminadas pelos vermelhos, azuis e alaranjados (...) (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES PLÁSTICAS, 2005, verbete Fauvismo).

¹⁰ O termo denota um sentido histórico preciso, ao designar uma tendência da arte europeia moderna, enraizada em solo alemão, entre 1905 e 1914 (...). A arte expressionista encontra suas fontes no romantismo alemão, em sua problematização do isolamento do homem frente à

A técnica agressiva, as cores intensas, as texturas exageradas, as imagens grotescas, a experimentação de materiais, as figuras inusitadas, a representação do sombrio são elementos presentes nas obras expressionistas. Os temas grotescos, selvagens e toscos aproximam essa forma de arte do trabalho artístico produzido pelos esquizofrênicos e pelos povos “primitivos”; a “estética do feio” foi a base da produção de imagens expressionistas, servindo de inspiração para inúmeros movimentos da arte moderna e contemporânea que têm, na sua essência a concepção da arte como expressão.

Uma das poéticas inseridas nesse contexto foi a arte *naïf*, reconhecida pelos círculos artísticos parisienses em fins do século XIX e início do século XX, com o surgimento das primeiras vanguardas. O primeiro artista *naïf* a ser conhecido foi o francês Henri Rousseau (1844-1910), pintor autodidata, intitulado como “*Le Douanier*”, por ter sido funcionário da alfândega de Paris até os 41 anos.

Após 1910, a produção da arte *naïf* passou a ser valorizada em todo o mundo, com o surgimento de artistas de procedências variadas e a criação de coleções e museus especializados em todo o mundo.

1.4 ESTÉTICA NAÏF

Tudo é símbolo: os galhos quebrados, as folhas que caem, o cavalo apocalíptico e os corvos, a mulher com a roupa esfarrapada e os mortos já quase cobertos pelos torrões de terra. Mas nada será “simbólico”, isto é, transposto da realidade para a idéia? É a idéia, se tanto, que desce e se encarna na imagem.

Giulio Carlo Argan

A eclosão da arte *naïf* coincide com o modernismo na arte européia no início do século XX. O termo *naïf* designa a produção pictórica de artistas autodidatas, chamados inicialmente de “pintores de domingo”, que se dedicam profissionalmente a outras áreas de conhecimento durante a semana e, paralelamente, nos fins de semana, desenvolvem seu ofício como pintores.

natureza, assim como na defesa de uma poética sensível à expressão do irracional, dos impulsos e paixões individuais. Combina-se a essa matriz o pós-impressionismo de Vincent van Gogh (1853-1890) e Paul Gauguin (1848-1903). (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES PLÁSTICAS, 2005, verbete Expressionismo).

Os *naïfs* - também chamados de ingênuos, autodidatas, primitivos, primários e ínsitos - são autores de uma diversificada produção visual figurativa com temáticas regionalistas e técnicas simplificadas, compreendendo um imaginário diferenciado em meio às vanguardas artísticas. Aceito pelos círculos eruditos como expressão ingênua e primitiva, esse estilo de arte ganhou simpatizantes.

O *naïf* não é um conceito novo nem uma poética específica do modernismo. Esse tipo de produção visual sempre existiu: pintores leigos, que pintavam por prazer em pequenos ateliês, com liberdade de expressão, sem regras definidas, seguindo apenas a intuição, são seculares. Presentes em quase todas as culturas, essas imagens são vistas, muitas vezes, com preconceito por não expressam o trabalho de um artista com formação específica nas Artes Visuais. No entanto, a arte *naïf* ganhou mercado e permanece como um filão em galerias de arte de todo o mundo.

O termo ingênuo, para o início do século XX, apresentava uma conotação de autêntico, referindo-se à produção de obras puras, livres da contaminação pela arte erudita. Essa concepção de ingênuo teve sentido durante aquele período. Na atualidade, o uso desse termo tornou-se referencial histórico, já que entendemos a pureza do olhar no mundo da cultura visual como praticamente inexistente.

A arte *naïf*, com sua aparente ingenuidade, mantém no objeto artístico a aura de exótico ou popular, representando universos particulares, memórias bucólicas do mundo rural e traços da história de vida dos artistas. Essencialmente narrativa e figurativa, a arte *naïf* tem sua maior expressão na pintura. Seu relato visual representa mundos particulares, interiores, bucólicos, populares, apresentando uma postura contemplativa a partir da vida do artista. A arte *naïf* aproxima-se pouco do erótico, predominam em suas imagens representações de poder e decoro, com posturas nitidamente conservadoras.

Para os *naïfs*, a pintura é vital, parte essencial da existência e, portanto, tem o compromisso com a narrativa de histórias. Arredios às escolas ou estilos, os pintores *naïfs* seguem caminhos próprios, com representações particulares e simbólicas:

No momento em que a arte se qualifica como atividade intelectual no nível mais elevado, sente-se a necessidade de distingui-la da cultura oficial ou burguesa por uma característica própria de espontaneidade criativa; afirma-se, em suma, que a arte pode existir mesmo sem, mesmo contra aquela cultura. Do culto romântico pela arte medieval, indevidamente definida como “primitiva”, passa-se ao interesse pelo artista inculto, ingênuo, popular, devendo esta última definição ser sumariamente excluída, devido à longa série dos *naïfs* que despertam o entusiasmo de uma sociedade saturada de intelectualismo, dir-se-ia que pelo prazer da autopunição. (ARGAN, 2001, p. 134)

Em 1886, o pintor pós-impressionista Paul Signac (1863-1935) apresentou Henri Rousseau aos organizadores do Salão dos Independentes. No mesmo ano, Rousseau expôs junto ao grupo e continuou participando desse salão até sua morte.

Segundo Aquino (1978, p. 99), em 1905, o pintor norte-americano Max Weber (1881-1961) toma contato com a obra de Rousseau e realiza, em 1908, uma exposição dos seus trabalhos em New York. Logo em seguida, “em 1909, Guillaume Apollinaire descobriu a genialidade espontânea e poética de Rousseau, *Le Douanier*. Logo depois, sua obra foi divulgada por Wilhem Uhde¹¹” (AQUINO, 1978, p. 99).

A primeira obra em que Rousseau recorreu a elementos exóticos e tropicais foi “Tempestade na Selva”, de 1891; depois disso, as florestas imaginárias tropicais pintadas com densa vegetação tornaram-se uma constante em seu trabalho. Uma das últimas obras do pintor foi “O Sonho”, um óleo sobre tela de 1910, medindo 204,5 x 299 cm, pintada durante um período de três meses. O artista desenhou todos os detalhes da obra para depois pintá-la, utilizando uma cor de cada vez. Geralmente, iniciava a pintura pelos tons verdes. A mesma técnica foi utilizada em outras obras suas. Rousseau se auto-proclamava um “realista moderno” (Ver figuras 10 e 11).

Na verdade, ele [Rousseau] não era um inculto, e sim um autodidata, que certamente carecia da cultura profissional que se ensinava nas academias e triunfava nos salões, mas, ainda assim, pertencia ao âmbito de uma cultura não-oficial. Com efeito, ele é “adotado” por artistas e literatos que combatiam a cultura preferida pela alta burguesia parisiense: de Signac a Picasso, de Jarry a Apollinaire. (ARGAN, 2001, p. 134).

Pablo Picasso (1881-1973) foi um dos artistas responsáveis pela apresentação de Henri Rousseau à comunidade artística parisiense. As vanguardas artísticas, trazendo no seu bojo o questionamento a todas as regras vigentes na arte acadêmica e a negação do estabelecido, apresentaram-se como um reforço para a consolidação da arte *naïf* como poética artística moderna. O Cubismo foi o movimento que deu o maior impulso ao reconhecimento dessa tendência. Picasso, com seu interesse pela escultura africana¹², particularmente pelas máscaras, que serviram de inspiração para vários estudos e para o óleo sobre tela “*Les Femmes d’Alger (O Jovem Oureba)*” de 1907 (obra inaugural do Cubismo), demonstrou seu interesse pelo aspeto pouco convencional e exótico das mesmas e estimulou a visita de outros artistas modernos a obras semelhantes.

¹¹ Importante *marchand* e um dos primeiros colecionadores da arte *naïf* no mundo.

¹² O interesse de Picasso pela cultura africana foi compartilhado com outros artistas como Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1954) e Maurice Vlaminck (1876-1958).

A negação do cânone acadêmico e o surgimento de uma nova postura estética pictórica na arte ocidental, ampliando as possibilidades técnicas de representação, em conjunto com os novos direcionamentos estilísticos, permitiram a eclosão da arte “*naïf*” como forma de representação visual e o reconhecimento dos seus pintores.

O modo como os artistas se voltaram para o arcaico, o bárbaro, o folclore camponês, as civilizações pré-clássicas, nem sempre era igual e nem sempre propiciava os mesmos resultados, porém, mais uma vez, baseava-se no denominador comum da oposição à arte oficial, ou no impulso da evasão. (MICHELLI, 1991, p.55)



Figura 10 – Henri Rousseau. O sonho, 1910, óleo s/tela, Museu Rousseau

As obras *naïfs* fazem parte das coleções de grandes museus, como o Louvre, em Paris, o Hermitage, em Leningrado, o Museu de Arte de São Paulo – MASP - e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque - MOMA. Em 1952, foi criado o Museu Henri Rousseau, na cidade natal do artista, Laval, França; no mesmo ano, criou-se o *Musée d'art naïf de France*, na cidade de Vicq, na grande Paris.



Figura 11 - Henri Rousseau. A encantadora de serpentes, 1907, óleo s/tela, Museu Rousseau.

No bojo da estruturação de uma estética *naïf* e na busca da retomada dos temas “primitivos” e inconscientes na arte, que emergiram com o Fauvismo, o Expressionismo e o Surrealismo, no século XX, o interesse pela arte produzida por pessoas que não estavam enquadradas nos círculos sociais convencionais tomou outras dimensões. Na década de 1920, as experimentações formais predominaram nas artes visuais, gerando uma das derivações da arte contemporânea, denominada de *Art Brüt*, por seu criador, o artista francês Jean Dubuffet (1901-1985), que preferia referir-se à criação expressiva visual dos doentes mentais e das pessoas que viviam à margem da sociedade, buscando inspiração fora dos cânones da arte culta.

Dubuffet estava consciente do importante papel que tinha desenvolvido nas fases inaugurais da arte do século XX a apropriação de objetos tribais procedentes de África, Oceania e América do Norte (por exemplo, no Expressionismo e no Cubismo), assim como a arte popular e a arte infantil. Esses grupos – tribos, populações rurais, crianças e doentes mentais – considerava-se que, em geral, compartilhavam uma série de traços “primitivos” que os situava metaforicamente nas fontes originais da cultura e, portanto, estava em contato mais direto com as forças originais da criação. (GRAMARY, 2005, p. 50)

A arte *naïf* tem sido, muitas vezes denominada de primitiva ou bruta, sendo apresentada em muitas situações como semelhante à arte infantil ou à produção visual dos doentes mentais ou derivada dela. No entanto, entendemos que essas relações refletem o desconhecimento da verdadeira motivação da produção imagética dos artistas e das concepções que embasam cada uma dessas poéticas artísticas. Trataremos, em seguida, da *art brut*, objetivando diferenciar os caminhos distintos entre essa produção visual e a pintura *naïf*.

1.5 ART BRÛT

Na Universidade de Heldemberg, na Alemanha, em 1919, o pesquisador, psiquiatra e historiador Hans Prinzhorn (1886-1933), unindo seus conhecimentos de História da Arte à Clínica Psiquiátrica, ampliou e catalogou a coleção formada exclusivamente por obras produzidas pelos doentes mentais. Essa coleção foi iniciada pelo psiquiatra Emil Kraepelin, diretor da Clínica Psiquiátrica daquela universidade no período de 1890-1903. Em meados da década de 1920, a coleção já reunia cerca de 4.500 trabalhos de 350 artistas.

Numa época de novas investigações sobre a doença mental. Prinzhorn defendia a legitimidade estética dos trabalhos pintados por indivíduos psicóticos. Marginalizados da sociedade. Em comum com a teoria expressionista da arte (que, por sua vez, tinha importantes raízes no Romantismo do século XIX). Prinzhorn acreditava na existência de um impulso básico que levava a produção de imagens e que, em geral, está suprimido nos adultos. Pensava que esta vontade de dar forma “é instintiva e está comprometida pela razão e a casualidade”. Assim como muitos artistas modernos, considerava a “imitação da natureza” e o “ilusionismo” na arte a prova deste compromisso, e, assim sendo, tendia a ignorar toda a obra sujeita a esses princípios, preferindo aquelas obras em que os impulsos primitivos pareciam manifestar-se de uma forma mais pura. (GRAMARY, 2005, p. 48)

Na França, em 1945, o artista Jean Dubuffet (1901-1985) procurou atualizar as concepções primitivas da arte moderna para uma linguagem contemporânea. Naquele ano, fez várias viagens pelo interior do país e para a Suíça, pesquisando novas formas de manifestações artísticas e despertando o meio artístico para a existência da *Art Brüt*, termo criado para designar uma forma de representação visual que definisse:

(...) à operação pura, bruta, reinventada em todas as fases por seu autor, a partir exclusivamente de seus próprios impulsos. Obras feitas com base na exploração dos territórios da subjetividade e da imaginação criadora, por pessoas à margem da tradição e do sistema artístico: solitários, crianças, pacientes de hospitais psiquiátricos etc. São justamente esses trabalhos que o

termo *art brüt* visa descrever, na tentativa de rechaçar o caráter seletivo das artes e de valorizar a manifestação expressiva bruta, espontânea e imediata de autodidatas. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2006)

Em 1947, no subsolo da Galeria René Drouin, em Paris, Dubuffet criou o núcleo de *Art Brüt*, transferido no ano seguinte para um espaço cedido pelo editor Gaston Gallimard, criando a *Compagnie d'Art Brüt*, em conjunto com os artistas André Breton (1896-1966), Jean Paulham (1884-1968), Charles Ratton, Henri-Pierre Roché (1879-1959), Michel Tapiés (1957-1963) e Edmond Bomsel. O grupo se dissolveu dois anos depois. Nesse período, Dubuffet já dispunha de uma coleção significativa de *Art Brüt*, provavelmente guardada temporariamente nos Estados Unidos. Em 1962, o artista comprou um imóvel em Paris para abrigar sua coleção, espaço em que hoje funciona a Fundação Jean Dubuffet, garantindo a continuidade da sua pesquisa, a retomada da Companhia de *Art Brüt* (centro de referência mundial em estudos sobre o assunto) e a volta da coleção com mais de 1.200 peças para Paris. Só em 1972, o pintor faz a doação definitiva da sua coleção ao município de Lausanne, na Suíça, que passou a abrigar a coleção no *Château de Beaulieu*, disponibilizando-a à visitação pública desde 1976.

O objetivo de Dubuffet e dos artistas da companhia de *Art Brüt* foi a criação de uma arte informal, sem influências das escolas de arte, baseadas em vivências cotidianas: uma arte espontânea, livre para expressar o lado feio, grotesco e monstruoso da estética, recusando todo efeito de harmonia e beleza.

A inabilidade, o autodidatismo, o rabisco, a matéria bruta, o abstracionismo, a figuração expressiva e a origem instintiva da arte são valorizados pelo grupo, aproximando sua produção visual das imagens criadas pelas crianças e pelos esquizofrênicos, a chamada “arte incomum” (Ver figuras 12 e 13).

[...] dentre todos os nomes, é Dubuffet aquele mais diretamente ligado à idéia de arte bruta como mentor e teórico – que ele faz questão de distinguir da chamada “arte psiquiátrica” e também da *art naïf*. Esta, diz ele, mantém-se como uma corrente no interior da pintura, enquanto na arte bruta os artistas criam livremente, exclusivamente para uso pessoal. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2006).

Para Dubuffet, a *Art Brüt* é uma categoria específica de produção visual, diferenciada da *Arte Naïf* devido ao seu caráter espontâneo, uma representação dos conteúdos inconscientes, avessa a todas as formas de representação racionais, contidas nas vanguardas da arte moderna e nas poéticas contemporâneas. Esses movimentos artísticos traçaram trajetórias paralelas na arte do século XX e não podem ser confundidos, embora tenham

recebido influências das mesmas concepções presentes no meio artístico desde o século XIX, como o “mito do bom selvagem”, o “homem natural” e a “estética da evasão”.



Figura 12 - Jean Dubuffet. Solário, 1967, técnica mista, Fundação Dubuffet.



Figura 13 - Jean Dubuffet, D'hôtel nuance d'abricot, 1947, técnica mista. Fundação Dubuffet.

No Brasil, a experiência pioneira desenvolvida pela psiquiatra Nise da Silveira, entre 1946 e 1974, no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, criando a Seção de Terapêutica Ocupacional e instituindo as oficinas de artes, incluindo desenho, pintura e modelagem, revolucionou os procedimentos tradicionais da psiquiatria da época. Seu trabalho ganhou notoriedade em todo o mundo a partir da divulgação das obras produzidas pelos pacientes do hospital, as quais foram admiradas por Carl Gustav Jung, na ocasião da participação do Brasil na “Exposição de Pinturas de Esquizofrênicos”, durante o “II Congresso Internacional de Psiquiatria”, em 1957, na cidade de Zurique. Após esse encontro, Jung tornou-se correspondente da Dr^a. Nise ao longo dos anos em que a mesma atuou no Hospital Pedro II.

O objetivo do trabalho da Dr^a. Nise era científico. Para tanto, ela utilizou a psicologia analítica junguiana, na tentativa de compreender a complexidade do universo inconsciente dos pacientes portadores de doenças mentais. No entanto, as qualidades estéticas apresentadas nas obras produzidas pelos pacientes tomaram dimensões inesperadas para a médica naquele momento:

O exercício de múltiplas atividades ocupacionais revelava, por inúmeros indícios, que o mundo interno do psicótico encerra insuspeitadas riquezas e as conserva mesmo depois de longos anos de doença, contrariando conceitos estabelecidos. E, dentre as diversas atividades praticadas na nossa terapêutica ocupacional, aquelas que permitiam menos difícil acesso aos enigmáticos fenômenos internos eram o desenho, a pintura, a modelagem, feitos livremente. (...) Na escola viva que eram os ateliês de pintura e de modelagem, a escola que eu freqüentava cada dia, constantemente levantavam-se problemas. Dificuldades que conduziam a estudos apaixonantes e muitas vezes tornavam necessária a procura de ajuda fora do campo da psiquiatria, na arte, nos mitos, religiões, literatura, onde sempre encontravam formas de expressão das mais profundas emoções humanas. (SILVEIRA, 1981, p. 11)

Em 09 de setembro de 1946, foi inaugurado o ateliê de pintura, sob a orientação do então jovem artista Almir Mavignier, recebendo, posteriormente, a colaboração dos artistas Ivan Serpa e Abraão Palatinik. Os trabalhos produzidos no ateliê, devido à compulsão dos internos e a sua qualidade estética, chamaram a atenção do crítico de arte Mário Pedrosa, que escrevia uma coluna no Jornal Correio da Manhã. Pedrosa foi um dos principais divulgadores desse trabalho no país. Dr^a. Nise reconhecia, no trabalho desenvolvido por Prinzhon na psiquiatria e no movimento de *Art Brüt* liderado por Jean Dubuffet, o estímulo necessário para continuar seu investimento no potencial artístico dos seus pacientes (MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE, 2006).

No ateliê do Engenho de Dentro, a pintura, o desenho e a modelagem revelaram-se atividades de interesse científico, por permitir o acesso ao mundo inconsciente dos portadores de doenças mentais, além da demonstração da eficácia da expressão plástica como uma

modalidade da psicoterapia. A produção artística dos internos passou a ser divulgada nos circuitos da arte, em espaços consagrados como museus e galerias.

Fora da área da psiquiatria é que se desenvolveu o movimento contrário à discriminação das expressões de arte não condicionadas por cânones culturais. Esse movimento, liderado por Jean Dubuffet, inclui a arte de habitantes dos hospitais psiquiátricos, presidiários, solitários, inadaptados, marginais de toda espécie. Com o objetivo de reunir e proteger as obras desses marginais, Jean Dubuffet fundou em 1945 a Companhia da Arte Bruta (...) No Brasil, Mário Pedrosa assumiu posição equivalente a partir do encontro com desenhos e pinturas de internados no Centro Psiquiátrico. (...) Essa arte que Jean Dubuffet chama de Arte Bruta, Mário Pedrosa chama de Arte Virgem. (SILVEIRA, 1981, p. 15)

O número de obras produzidas no Ateliê do Engenho de Dentro, desde a sua criação, era cada vez mais numeroso, tornando necessária a criação de um museu para abrigar, conservar e divulgar a coleção, resguardando seu valor científico e artístico.

No dia 02 de maio de 1952, foi inaugurado o Museu de Imagens do Inconsciente, tornando-se um centro de referência em pesquisas sobre arte produzida por pessoas portadoras de doenças mentais em todo o mundo.

Devido à produção desinteressada e avessa ao mercado, à origem dos artistas, à produção em ateliê coletivo ou em instituições psiquiátricas e às características das obras com extrema liberdade expressiva e técnica agressiva, podemos diferenciar a *Art Brüt* da produção visual *Naïf*, mais estilizada, colorida, festiva, produzida por artistas autodidatas inseridos no mercado de arte e trabalhando em seu ateliê particular. Consideramos esses dois movimentos como poéticas visuais específicas: o *Naïf*, trazendo, no seu bojo, uma aversão à civilização industrial, como afirma Argan: “Rousseau se abstrai, recoloca a arte em seu pedestal, manifesta frente a ela a ilimitada admiração do ignorante, do primitivo, pelos grandes valores do espírito” (ARGAN, 2001, p. 135); e o *Brüt*, a partir da pesquisa de Dubuffet, buscando a materialidade das imagens, segundo afirma Argan sobre esse artista: “a tolice consiste em mitificar a arte, em forçá-la a se relacionar com as chamadas atividades superiores ou mesmo sublimes, como se a civilização de que nos orgulhamos fosse diferente daquilo que, ao falar de povos de outras culturas, condescendentemente chamamos de folclore” (ARGAN, 2001, p.543). *Naïf* e *Brüt* são devedores da mesma herança estética, o retorno ao universo primitivo na arte. Um elemento profundamente marcante na comportada pintura *Naïf* é a quase total ausência de caos, um mundo multicolorido, representado por meio de cores, formas e figuras pouco conflitantes; já a *Art Brüt* tem como elemento central a expressão do caos, do feio, da ausência de convenções. Dois caminhos distintos entre o *Brüt* e o *Naïf*, influenciada pela busca de uma estética da evasão.

1.5 NAÏF NO BRASIL

A arte classificada como *naïf*, que conquistara autonomia de mercado (embora em separado da arte hegemônica) e atraía colecionadores desde os primórdios do século XX, esbarrou no preconceito dos críticos de arte, das instituições e dos artistas eruditos do alto modernismo. (...) Hoje, a situação mudou.

Ana Mae Barbosa

No Brasil, em 1985, a Fundação Lucien Finkelstein criou o Museu Internacional de Arte *Naïf* – MIAN – no Rio de Janeiro, a partir do acervo da Família Finkelstein, uma das maiores coleções de arte *naïf* do mundo, com mais de 6.000 obras de artistas de todos os Estados do Brasil e de grandes pintores de mais de 130 países. O museu foi aberto ao público em 1995, com peças que datam do século XV até os dias atuais¹³.

O surgimento da arte *naïf* no Brasil foi fruto das transformações ocorridas a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, que instituiu a liberdade de criação e a busca de uma estética nacionalista. O interesse etnológico presente na raiz do modernismo brasileiro tem sua raiz nas tendências de representação das temáticas indianistas que se expressam na obra de pintores acadêmicos brasileiros, como Almeida Júnior (1850-1899) que, em pleno século XIX, redescobriu os tipos humanos e as paisagens regionais.

A estruturação da arte moderna nacional foi decorrente do contato dos artistas brasileiros com a produção das vanguardas européias, negando a arte acadêmica e seguindo novos caminhos:

(...) à medida que o projeto de arte moderna vai-se formalizando, no início do século XX, cresce entre os artistas a aproximação com outras culturas e em particular com a arte primitiva. (...) A vontade de renovação fez com que a arte primitiva seja acolhida como um instrumento capaz de afastar as camadas de ideologia que havia distanciado a arte do real. (ZILIO *apud* OITICICA, 1999, p.31).

O primeiro artista *naïf* a ser reconhecido no Brasil foi José Bernardo Cardoso Júnior, o Cardosinho (1861-1947), um ex-funcionário público aposentado, que desenvolvia seu trabalho como artista amador. Ele expôs pela primeira vez no Salão do Palace Hotel no Rio de Janeiro, em 1941, numa exposição anual patrocinada pela Sociedade de Artistas Brasileiros, da qual fazia parte. Durante esse evento, foi apresentado a Portinari (1903-1962) e ao nipo-francês Fojita (artista da escola de Paris), que estava no Rio durante esse

¹³ No início de 2007, o Museu Internacional de Arte *Naïf* – MIAN - do Rio de Janeiro, fechou suas portas para visitação pública devido às péssimas condições de manutenção do prédio que abriga a coleção e à falta de conservação de algumas obras do acervo.

período; eles elogiaram o trabalho do pintor e incentivaram sua participação em coletivas (AQUINO, 1978, p. 113) - (Ver figuras 14 e 15).



Figura 14 – Cardoso, **sem título, s/d**, óleo s/ tela, ass. 47 x 33 cm.



Figura 15 - Cardoso. **Sem título.** Óleo s/ papel, 36 X 27cm, ca. 1931. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP.

Os trabalhos desse artista nos remetem a um universo idílico e pessoal, ingênuo na sua composição, narrativo e fantástico ele utilizava como fonte de informação para a execução da sua obra imagens retiradas de jornais, revistas e cartões-postais. Suas temáticas são populares, figuras de animais, pessoas do povo, tragédias, brigas e o nu feminino. Existem obras suas no acervo da Tate Gallery, em Londres, e no MOMA, em Nova Iorque (AQUINO, 1978, p. 114).

Com a abertura implantada pelo modernismo na arte brasileira, muitos artistas autodidatas de origem popular aperfeiçoaram o seu trabalho, a partir de cursos e orientações com artistas nacionais consagrados, tornando-se referências para a arte nacional. Entre eles, destacam-se Djanira (1914-1979), José Pancetti (1904-1958), Rebolão Gonçalves (1902-1980) e Alfredo Volpi (1896-1988), este último considerado como um dos maiores pintores brasileiros (AQUINO, 1978, p. 125) - (Ver figuras 16 e 17).



Figura 16 - Djanira. **Tecendo Rede** óleo s/ tela, ass. dat. 1960, titulado e situado Maranhão. 97 x 130 cm.



Figura 17 - Alfredo Volpi. **Fachadas**, década de 1970, Têmpera sobre tela, 71 x 48 cm, acervo do Projeto Volpi, catalogado com o nº 810.

Os salões de arte e as bienais foram espaços muito importantes para a consolidação, divulgação e o reconhecimento dos artistas *naïfs* em todo o mundo. No Brasil, o Salão Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Arte Moderna revelaram inúmeros artistas, reconhecendo e divulgando os seus trabalhos.

A criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) e o do Rio de Janeiro (1949) e as Bienais de São Paulo, que tiveram início em 1951, impulsionaram a pintura *naïf* no Brasil. Em 1947, a exposição do Mestre Vitalino e de outros ceramistas nordestinos, no Rio de Janeiro, abriu o mercado para a arte nordestina no Sul e Sudeste do país.

Um dos grandes nomes surgido nos salões brasileiros foi Heitor dos Prazeres (1898-1966), compositor popular e pintor autodidata de imagens do cotidiano carioca. Reconhecido em 1937, trabalhou com temáticas ligadas à representação de imagens de pessoas do povo em atividades cotidianas nos morros cariocas. Suas composições eram simétricas e representavam a vida na favela e as danças populares (AQUINO, 1978, p. 125) - (ver figuras 18 e 19).



Figura 18 - Heitor dos Prazeres. **Samba em terreiro**, s.d. óleo sobre tela, 54 X 65 cm, coleção particular.



Figura 19 - Heitor dos Prazeres. **Mulata no quarto**. Óleo sobre tela, 45 x 54 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em 1909, outro grande pintor *naïf* brasileiro foi premiado, em um Salão de Arte na cidade de São José do Rio Preto em São Paulo. Os críticos Paulo Mendes de Almeida e Lourival Gomes Machado indicaram a obra do ex-porteiro de hotel, José Antônio da Silva. Após essa data, em 1911, ele expôs em São Paulo, tornando-se um sucesso nacional. Participou, em 1951, da I Bienal Internacional de São Paulo, recebendo o prêmio de aquisição do Museum of Modern Art de New York, participando depois da II, III e IV bienais em 1961, com isenção do júri, e de inúmeras exposições e mostras *naïfs* internacionais. Seu trabalho retrata temas ligados a um universo rural e bucólico, com uma temática peculiar e imagens líricas. Em 1966, José Antônio da Silva fundou o Museu de Arte Contemporânea de São José do Rio Preto, do qual foi diretor por muitos anos. Esse museu foi reestruturado e reaberto em 1980 com o nome de “Museu de Arte Primitivista José Antônio da Silva”, projeto de Romildo Sant’Ana, na época, membro do Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Cultural e Turístico da cidade, acalentando um antigo sonho do Mestre Silva. Em 1948, o artista realizou sua primeira individual na Galeria Domus, em São Paulo e no mesmo ano, teve a obra “colheita de algodão” adquirida para compor o acervo do MASP (SANT’ANNA, 1993, p. 249-250) - (ver figuras 20 e 21).

Sant'Ana (1993) acompanhou a trajetória desse artista desde o início, descrevendo em seu livro, *“Silva: quadros e livros, um artista caipira”*, o artista José Antônio da Silva na intimidade, seus sonhos, sua arte, sua vida, seus escritos. Essa publicação é considerada um dos trabalhos mais completos escritos sobre um artista *naïf* em língua portuguesa. Silva foi incluído e citado em vários periódicos importantes sobre arte em todo o mundo¹⁴.



Figura 20 - José Antonio da Silva. Reza da chuva. Óleo s/tela, 1959, 50 x 70 cm, coleção particular.

¹⁴BRAGA, Rubem. Três primitivos. Rio de Janeiro: MEC, 1954.

BARDI, Piero Maria. The Arts In Brazil. Milão, 1956.

SAMMORS, Wheeler. Whor's who in I Latin América. Chicago, EUA, 1960.

PONTUAL, Roberto. Dicionário de Artes Plásticas no Brasil. São Paulo, 1964.

JAKOVSKY, Anatole. Les Peintres Naïfs. Paris, 1970.

GULLAR, Ferreira (org.). Arte Brasileira Hoje. Rio de Janeiro, 1973.

ZANNINI, Walter. História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Fundação Djalma Guimarães, 1983.

COLEÇÃO ARTE NOS SÉCULOS. Pintura no Brasil, Vol. VIII. São Paulo: Abril Cultural, 1972. Coleção distribuída em fascículos entre o ano de 1967-1972, sobre a vida e obra dos principais pintores do mundo de todos os tempos.



Figura 21 - José Antônio da Silva. Enterro. Óleo s/tela, 40 x 50 cm, 1949, coleção particular.

Outro artista importante da década de 1940 foi Francisco Domingos da Silva – Chico da Silva; cearense, descoberto pelo artista suíço Jean Pierre Chabloz, divulgador do seu trabalho no Brasil e na Europa. O imaginário de Chico da Silva retrata figuras antropomórficas míticas e fantasiosas, monstros e dragões marinhos, com um tratamento cromático peculiar e um intenso pontilhismo. Sua obra original foi visceral e intensa, até que inúmeros artistas copiaram sua técnica, dentre eles sua própria filha, Chica da Silva, banalizando o trabalho do mestre (AQUINO, 1978, p. 126).



Figura 22 - Chico da Silva. Sem título, 1964, óleo sobre tela, 95 x 146 cm, Coleção particular.



Figura 23 - Chico da Silva. O pássaro longo e sua Jibóia, c.a.1966, guache sobre cartão, 66 x 96,5 cm, Coleção do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Segundo Aquino (1978), a década de 1940 foi fundamental para a afirmação da arte *naïf* no Brasil e para a sua integração no cenário artístico mundial. Nesse período, a maioria dos artistas *naïfs* era pouco escolarizada e provinha das classes baixa e média da população. A década de 1960 foi o período áureo para a consolidação da estética *naïf* no país, com a adesão de artistas de procedências e formação diversas da tendência *naïf*. Embora o Rio de Janeiro tenha perdido a condição de pólo artístico e cultural do país para São Paulo, com a transferência da capital federal para Brasília, a cidade continuou abrigando as mais importantes exposições e galerias especializadas em arte *naïf* do Brasil.

Em 1956, foi lançado, na França, o Dicionário *Les Peintres naïfs*, por Anatole Jakovsky, com imagens da obra dos principais pintores *naïfs* de todo o mundo e em 1970, o mesmo autor publicou *Les Proverbs Vus Par Les Peintres naïfs*. Nas duas versões, foram incluídos artistas brasileiros, tais como: Crisaldo Moraes, Iaponi Araújo, Isabel de Jesus, Waldomiro de Deus, Isabel Braga e Roberto Feitosa. A divulgação de imagens das obras desses artistas nessas publicações garantiu a exposição de seus trabalhos no exterior, divulgando a arte *naïf* brasileira pelo mundo (SANT'ANA, 1993, p. 251).

No Rio de Janeiro, o *marchand* Jean Boghici formou um dos maiores acervos particulares nesse estilo da América Latina. Durante a década de 1950/1960, em São Paulo, predominaram exposições de *naïfs* oriundos do interior do Estado e de Minas Gerais, beneficiados pela expansão e consolidação do mercado de arte na maior cidade da América Latina (AQUINO, 1978, p. 138).

Com a posterior diminuição da participação dos *naïfs* na Bienal de São Paulo, devido à expansão da Arte Contemporânea, o MASP tornou-se o principal espaço expositivo para esses pintores. Pietro Maria Bardi, curador e diretor do museu nas décadas de 1960 e 1970, promoveu inúmeras exposições sobre a arte e os artistas populares do Brasil.

Entre as décadas de 1950 e 1960, surgem vários pintores *naïfs* no Brasil. Um dos mais respeitados, Antônio Poteiro, natural de Santa Cristina de Pousa – Minho, Portugal, era um artista autodidata, que começou a expor sua produção a partir de 1967, em exposições coletivas e individuais pelo Brasil. Dono de um estilo particular como ceramista e pintor, residente em Goiânia, Goiás, teve apoio desde o início do artista Siron Franco, grande incentivador da sua pintura. Aclamado pelos críticos Frederico Moraes, Roberto Pontual, Wilson Coutinho, Walmir Ayala, Olívio Tavares de Araújo, Alberto Beuttenmuller, tornou-se um dos principais artistas da sua geração, continuando ainda ativo aos 80 anos (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2007) - (Ver figuras 24 e 25).

Por tudo, Poteiro é um grande artista. Transcende as definições com sua personalidade e sua produção tão singulares. Goza de um prestígio imbatível e merecido, faz sucesso de crítica e mercado. Resta falar de seu fôlego invejável. É comum, como se sabe, que os grandes artistas tenham um conluio com os deuses, os quais lhes concedem energia criadora até a idade avançada. (...) (ARAÚJO, 2006).

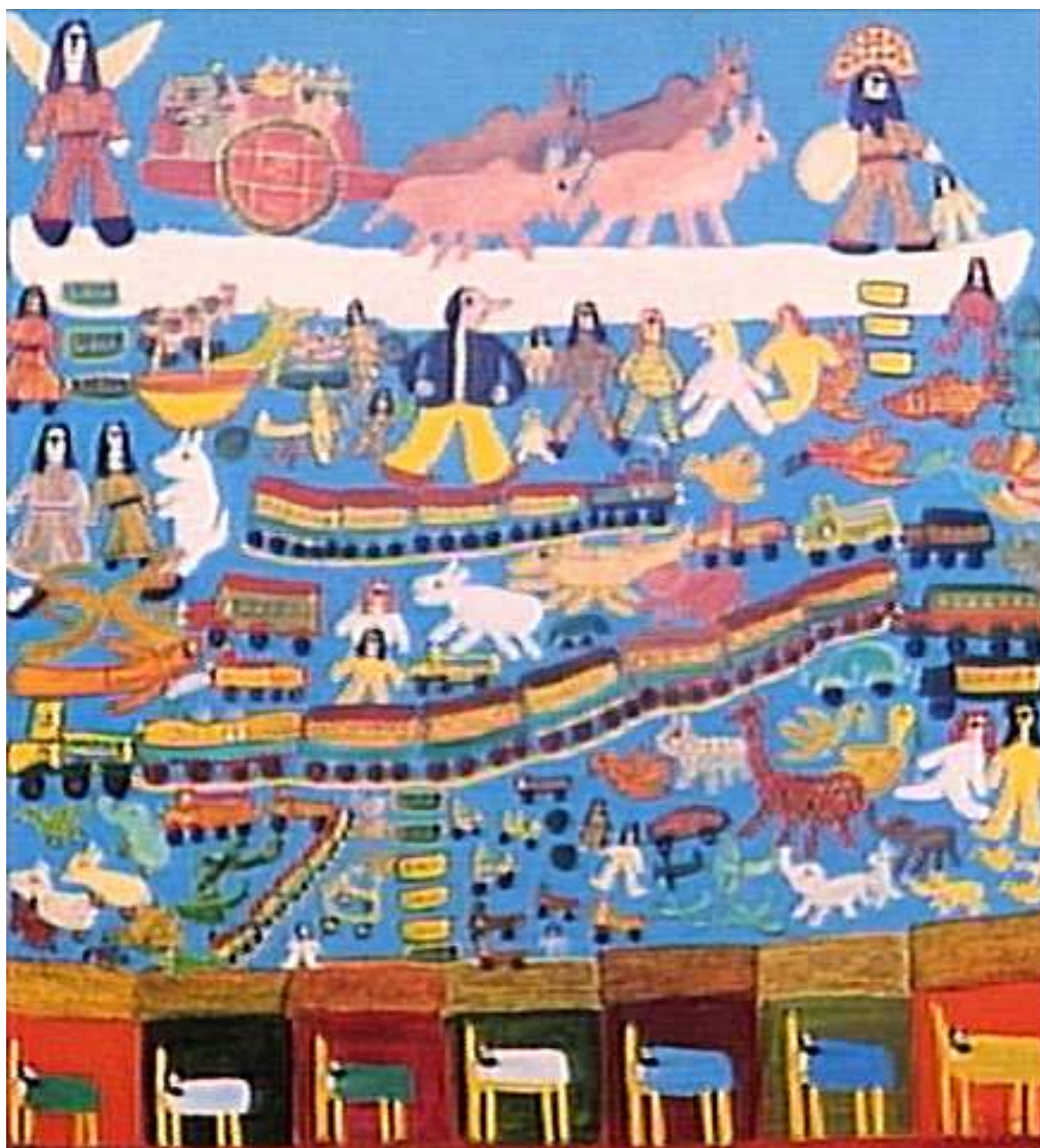


Figura 24. Antônio Poteiro. Papai Noel Nordestino. Óleo s/tela, 180 x 170 cm, 1984, coleção particular.



Figura 25. Antônio Poteiro. Passarada. Óleo s/tela. 45 x 55 cm. 1998, coleção particular.

No Rio de Janeiro, em 1966, expôs, pela primeira vez, o paraibano Alexandre Filho, mostrando seus trabalhos no Salão Nacional de Arte Moderna; participou posteriormente, das principais exposições internacionais e figurou em importantes catálogos de arte do mundo (Ver figuras 26 e 27). Segundo Aquino:

Dos pintores a aparecerem no fim dos anos 60, o primeiro é Alexandre Filho (1932), nascido no interior da Paraíba, trabalhador de obras em Brasília, que estréia no Rio em 1966. Ele é o típico pintor de santos e da flora tropical, cujas origens remotas estão na imaginária barroca do interior. Em cores chapadas e vivas, com severa economia de meios, suas imagens surgem no meio da tela, ocupando-a quase toda, cercada de jarras de flores, caju, janelas e portas simbolizando igrejas e casas (AQUINO, 1978, p. 142-143).

Durante as últimas décadas do século XX, o surgimento de artistas *naïfs* no Brasil foi intenso. Em São Paulo, Jaques Ardies criou a galeria homônima, especializada em arte *naïf*, tornando-se um dos principais estudiosos e incentivadores dessa arte no país.



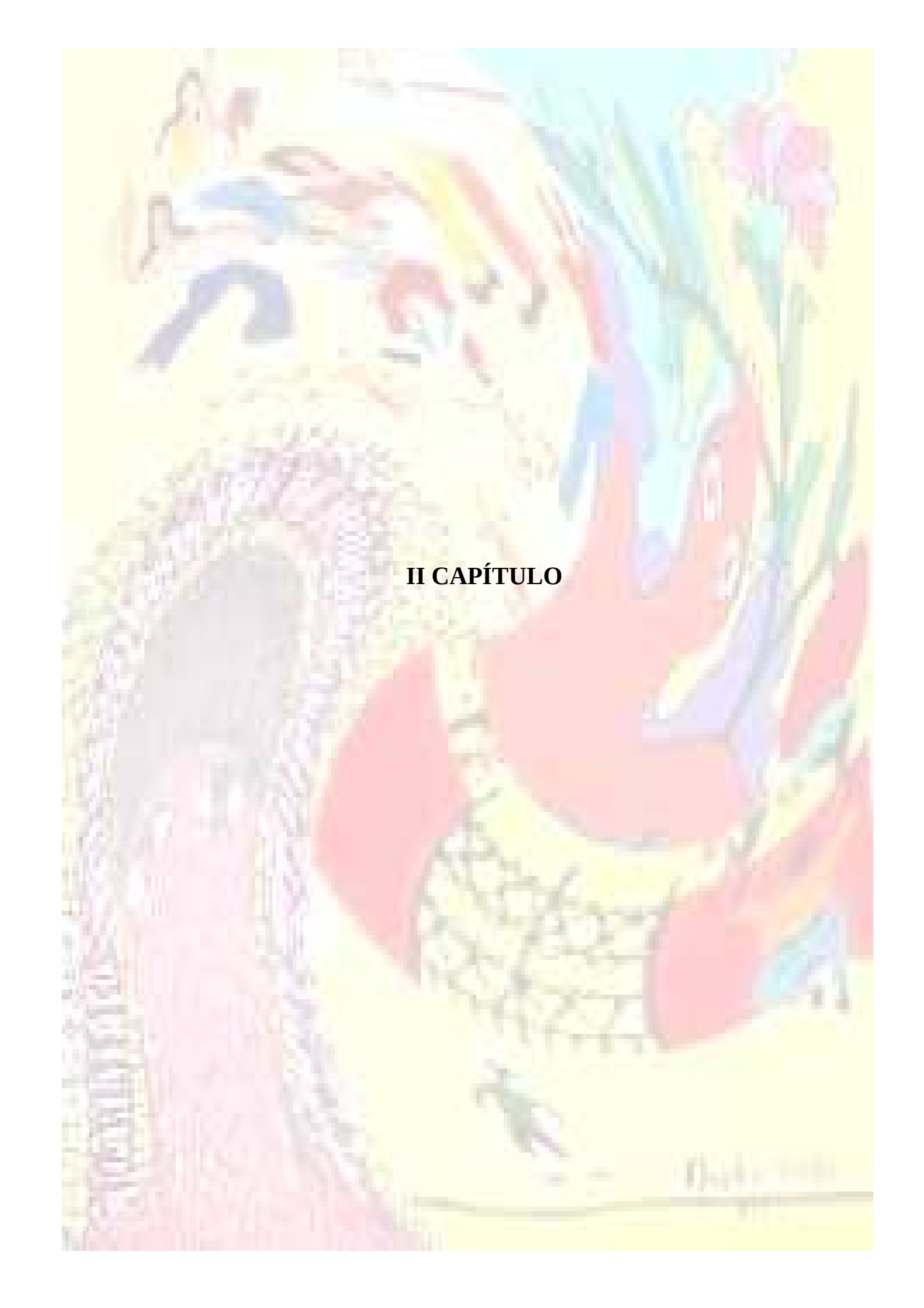
Figura 26 - Alexandre Filho. Sem título. 40 x 40 Cm, 2004. Acervo da Galeria Gamela.



Figura 27 - Alexandre Filho. Sem título. 1m x 1m, 2005. Acervo da Galeria Gamela.

Apesar da qualidade da arte *naïf* brasileira, muitos pintores maneiristas¹⁵ surgiram, e alguns conseguiram espaço no mercado de arte. Trabalhos *kitsch*, pintores de gênero - paisagens, naturezas-mortas e retratos - ou a mera repetição das técnicas desenvolvidas pelos artistas ainda estão presentes na produção artística nacional.

¹⁵ Maneirismo - ausência de naturalidade, de espontaneidade nas atitudes, na linguagem, em especial nas manifestações literárias e artísticas; amaneiramento, artificialismo. (NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO ONLINE, 2000)



II CAPÍTULO

2. TRAJETÓRIAS DE VIDA: MEMÓRIA E IMAGENS NA PINTURA NAÏF PARAIBANA.

Eis-me, portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando as fecho.

Henri Bérghson

A memória, para Le Goff (1994), é a propriedade de conservar informações, atualizar impressões ou representações do passado e apresentar focos de interesse para várias ciências. A mecânica da memória é formada por “vestígios mnemônicos”, a partir da ordenação e da releitura dos mesmos.

Para outros autores, o fenômeno da memória é o resultado de sistemas dinâmicos de organização de informações significativas com aspectos biológicos e psicológicos. Esse fenômeno está associado à aquisição da linguagem pelo sujeito e pode estar armazenado no corpo ou nos objetos (museus, bibliotecas, galerias, etc.).

Existem padrões de memória individuais e coletivos, ambos presentes em cada tempo histórico, representados nos aparatos tecnológicos desenvolvidos para a conservação das informações coletivas. Nesse sentido, Le Goff aponta uma “memória social” correspondente às representações presentes em cada período histórico no imaginário coletivo e uma “memória histórica”, que representa as sociedades orais e escritas. Assim memórias e tradições são companheiras inseparáveis da natureza humana, presentes em todas as culturas, e que formam o alicerce da construção do saber coletivo. Alguns tipos de memórias ligam-se às sociedades orais, e outros vão se estabelecer nas sociedades escritas, correspondendo às necessidades de cada povo em seu contexto histórico e social: “A memória, distinguindo-se do hábito, representa uma difícil invenção. A conquista progressiva pelo homem do seu passado individual; como a história constitui para o grupo social a conquista do seu passado coletivo” (VERNANT *apud* LE GOFF, 1994, p. 436).

Os princípios da lembrança das imagens, da ordenação dos fatos acontecidos e o desenvolvimento da idéia de uma memória técnica correspondem ao desenvolvimento da “mnemotécnica”¹⁶. Essa concepção nos remete à Antiga Grécia. A passagem da oralidade

¹⁶ Mnemotécnica é um termo derivado de Mnemônica, prática que facilita as operações de memória; meio auxiliar de decorar o que é difícil de reter (BUENO, 2000, p. 517).

para a escrita como o principal suporte para o registro das memórias diz respeito ao início da história humana:

O uso das letras foi descoberto e inventado para conservar a memória das coisas. Aquilo que queremos reter e aprender de cor fazemos redigir por escrito a fim de que o que se possa reter perpetuamente na sua memória frágil e falível seja conservado por escrito e por meio de letras que duram sempre.(GUY *apud* LE GOFF, 1994, p. 450)

Desde o período medieval, a preocupação com a memória se estabelece enquanto simulacro, ordem e meditação, a partir das idéias de Alberto Magno e Tomás de Aquino. As imagens passam a ser entendidas como memória pela sua capacidade simbólica de representar objetos e fatos: “Se bem que não negue que a memória pode ser ajudada por simulacros (lugares) e imagens, a melhor memória funda-se em três coisas da máxima importância: estudo, ordem e cuidado” (ERASMO *apud* LE GOFF, 1994, p. 456).

Com o surgimento da imprensa, particularmente da tipografia, que substituiu a xilogravura e a litogravura, a memória passa a ser encarada como um evento externo, situado nos livros e nas imagens, no exterior do ser humano; seu exemplo clássico e altamente fragmentado é a Enciclopédia, como compêndio do saber.

A partir desse período histórico, a memória material toma proporções inimagináveis. Acervos, coleções, museus, arquivos, bibliotecas e outras instituições foram criadas e/ou redimensionadas, para abrigar a memória coletiva e garantir sua continuidade na história. Com o advento da fotografia, no século XIX, a memória visual ganha outros patamares de representação. Os álbuns de família, as fotos oficiais, os retratos são registros de uma história visual, que muda a relação dos seres humanos com o mundo.

Com a descoberta da persistência retiniana pelo Inglês Peter Mark Roger, em 1826, a imagem fotográfica ganha outra dimensão e se tornando possível a projeção de imagens sequenciais que retratam a ilusão de movimento, surgindo as primeiras experiências que deram origem à criação do cinema, revolucionando a relação do homem com as imagens, potencializadas posteriormente pelo surgimento da TV. Essa forma de comunicação de massas estabeleceu o predomínio da imagem na informação, atingindo milhões de espectadores ao mesmo tempo e reforçando a retórica do “meio como mensagem”. Essa situação foi otimizada com a criação dos computadores, potentes e eficazes processadores de dados de memória.

O advento dos micro-computadores domésticos e o acesso da população à memória eletrônica intensificaram uma relação com a memória material e externa, devido à possibilidade de uma intercomunicação global por meio da rede mundial de computadores,

que possibilitou a criação do chamado “hipertexto”, interligando, imagens, sons, textos escritos em um único patamar de representação, criando uma teia global em tempo real, por meio de ambientes virtuais:

A multimídia, como o novo sistema logo foi chamado, estende o âmbito da comunicação eletrônica para todo o domínio da vida: da casa ao trabalho, de escolas a hospitais, de entretenimento a viagens. Em meados dos anos 1990, governos e empresas do mundo inteiro empenharam-se em uma corrida frenética para a instalação do novo sistema, considerado uma ferramenta de poder, fonte potencial de altos lucros e símbolo de hipermodernidade. (CASTELLS, 1999, p. 387).

Com a massificação das informações pelos meios de comunicação ou através da ilimitada rede de acesso aos bancos de dados, possibilitada pela internet, mudanças conceituais na relação dos seres humanos com a memória foram instituídas. Desde a década de 1950, Halbwachs aponta a possibilidade de uma memória coletiva, quando afirma que “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (HALBAWACHS, 1990, p. 26). Hoje, com as relações cada vez menos físicas e mais virtuais, características da era da internet, a memória toma outros contornos.

Para Le Goff, os lugares da memória se instituem na História, apresentando-se como lugares topográficos, monumentais, simbólicos e funcionais. Essa memória coletiva, além de uma conquista, é um traço que define a identidade dos povos, sobretudo como um instrumento político de poder (LE GOFF, 1994, p. 54).

A proximidade das imagens com a memória demonstra a concretização de diálogos entre as mais distintas áreas de conhecimento e uma conotação da imagem como memória visual coletiva da humanidade, gerando um conhecimento complexo:

A imagem que vemos não está, porém, do lado de fora, mas obviamente do lado de dentro, não na retina, mas no cérebro. De modo que, na realidade, não olhamos para fora para o mundo, o mundo é que olha para dentro de nós. As imagens estão sempre dentro. Contudo parece pouco provável que o que vemos corresponda, de fato, ao que está fora. (DAHLKE, 1985, p. 183)

As complexas relações entre os seres humanos e as imagens permitem considerações sobre o mundo e a vida, a partir da razão, das idéias, dos sentimentos, da imaginação, da criação, em tempos diferentes de memória. Assim, memórias individuais e coletivas coexistem em busca da construção de significações para a existência humana.

Para as ciências sociais, a imagem ainda é vista como suspeita, como um instrumento auxiliar da oralidade ou da escrita. Alguns autores concebem que a imagem desperta “uma desconfiança constante em relação a tudo que poderia parecer uma *mise en scène*, uma

reconstituição ou, pior ainda, uma ordem ficcional” (PIAULT *apud* KOURY, 2001, p. 151). Na verdade, não existe imagem que não seja fruto de processos de conhecimento e ficção.

As imagens, como *comptus* abertos, apresentam versões da memória coletiva ou individual que podem ser inferidas, mas nunca são únicas. Ao contrário, são múltiplas e permitem uma profusão de interpretações. As imagens são representações lidas a partir de um contexto particular, ancorado no presente do pesquisador, adquirindo sempre novas representações como respostas às questões levantadas.

Embora as imagens sejam fontes pertinentes para o historiador, permitindo a compreensão complexa das relações sociais, precisam ser cuidadosamente analisadas para se evitar o perigo do anacronismo e das certidões visuais. Segundo Paiva (2004, p.89), as certidões visuais são retratos fiéis, absolutos, verdadeiros de um evento, época ou costume, e o anacronismo é a leitura da imagem sem contextualização, a partir dos valores, padrões e conhecimentos do tempo presente, desconsiderando o contexto da época em que ela foi produzida.

Em um cotidiano repleto de imagens, símbolos e representações visuais, não se deve ignorar o potencial da memória visual para o estudo das ciências humanas, particularmente para a História, porquanto a imagem sempre foi objeto de estudo da História, embora utilizada quase sempre como ilustração. Os novos olhares da História permitem a apropriação das imagens como fontes documentais visuais significativas, tais como as outras fontes escritas e orais.

Com seu potencial de representação do imaginário coletivo, as imagens evocam o passado e as memórias, tornando-se aliadas na prática da historiografia e no percurso analítico do historiador contemporâneo.

2.1 PINTURA NÁIF E MEMÓRIA

(...) É classista o requerimento de autenticidade para valorizar a Arte *naïf*, uma vez que esta autenticidade vem sendo definida pela classe social do artista. Para ser *naïf* é preciso ser pobre, iletrado ou ignorante e autodidata? Na sociedade da informação exigir ignorância para confirmar alguém como artista em qualquer categoria é um paradoxo. (...)

Ana Mae Barbosa

A preocupação com os estudos sociais nas artes visuais surge a partir do século XIX, com o Realismo, e toma novo fôlego durante o século XX. A Etnologia e a Antropologia

estudam as artes populares e as criações dos chamados povos “primitivos”; a Pedagogia e a Psicologia liberam a criança para a produção expressiva, por meio da espontaneidade e da livre expressão. Nesse contexto, a influência de alguns artistas internacionalmente renomados foi fundamental. Pablo Picasso (1881 - 1973), em 1907, aclamando o trabalho de Henri Rousseau como grande arte, no *Bateau Lavoir* em Montmartre – Paris, desperta maior interesse pela “Arte *Näïf*”. Os artistas *naïfs* formam um grupo artístico independente, uma realidade particular. As obras *naïfs* apresentam muitos elementos da tradição, conservação e manutenção das memórias populares.

A pintura *naïf*, com sua distância da lógica das convenções circundantes, sua aparente ingenuidade e conservação da aura de exótico ou popular, representa universos particulares de vida, lembranças de um tempo rural presentes na memória de vida dos artistas/autores. Segundo Chartier “[...], a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através de sua substituição por uma “imagem” capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como é” (CHARTIER, 1999, p. 20). As imagens produzidas por esses pintores expressam recordações ou o imaginário sistematizado por meio de imagens que descrevem suas trajetórias de vida.

Essencialmente narrativa e figurativa, a arte *naïf* tem sua maior expressão na pintura. Seu relato visual representa mundos particulares, interiores, bucólicos, populares, apresentando uma postura contemplativa, interpretativa ou decorativa do mundo do artista. Suas imagens são formas de deslumbramento onírico e, muitas vezes, inconsciente, ou fruto da imaginação, da fantasia; poucas vezes, aproxima-se do erótico, predominando representações de pudor e decoro, com posturas nitidamente conservadoras nas imagens. Para Finkelstein, “A obra do artista [*naïf*] carrega toda a sua bagagem de vida, todo o seu pensar, toda a sua percepção do mundo exterior [...]” (FINKELSTEIN, 2004, p. 10 -11). Na pintura, esses artistas revivem tempos remotos, lembranças da vida, sem perder as possibilidades do mundo contemporâneo.

Na tentativa de expressar o seu entorno, os pintores *naïfs* freqüentemente retratam, de maneira decorativa e anticonvencional, as formas e cores que os cercam, representando muito mais seu universo interior do que as imagens externas do mundo. Segundo Finkelstein,

O tempo passa ao seu redor, as tendências se multiplicam, os modismos surgem e desaparecem e estes contadores pictóricos de histórias, não se deixam influenciar pelas mudanças do meio externo. O que permanece relevante para os artistas *naïfs*, [...] é o conteúdo interno do seu universo individual (FINKELSTEIN, 2004, p. 10 -11).

O apego às cores puras e fortes e a ausência de perspectiva e de volume aproximam essas composições visuais das técnicas aplicadas na pintura moderna. A arte moderna abriu espaços para vários tipos de representações visuais, dentre elas, a pintura *naïf*. Os pintores de domingo, envolvidos com os círculos culturais, passaram a ser reverenciados. A arte *naïf* ganhou as galerias, os museus, os salões oficiais de arte em todo o mundo por meio do apóio de artistas eruditos e dos *marchands*, tornando-se uma produção visual inserida na cultura contemporânea.

Segundo Aquino, a Arte *naïf* ou Arte Ínsita¹⁷ chegou ao Brasil particularmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, por meio de uma pequena elite cultural que apreciava o gosto internacional das vanguardas, e espalhou-se em todo o território nacional, principalmente no Nordeste, onde existe uma grande concentração de artistas que seguem esse estilo:

Essas artes [*naïfs*], tal como a arte moderna – são anti-acadêmicas, mesmo quando seus autores não o sabem, as telas dos bons pintores primitivos, de tal modo se inserem no contexto e em alguns ideais da arte contemporânea [...] como uma espécie de seu anti-retrato, de sua face oposta [...]. (AQUINO, 1978, p. 13).

Avessa às convenções, a produção *naïf* encontrou no Brasil, a partir da década de 1940, um tímido apoio da crítica especializada. A consolidação do seu espaço como produção pictórica no circuito comercial brasileiro das artes plásticas se estabeleceu durante a segunda metade da década de 1950, instituindo-se como produção imagética de várias gerações, presente nos espaços da memória coletiva, como museus e galerias públicas e na obra significativa de artistas com reconhecimento internacional (AQUINO, 1978, p. 137-139).

A história da pintura *naïf* continua sendo re-escrita geração a geração, por meio do trabalho de artistas que pintam as memórias pessoais e coletivas em todo o mundo ocidental, mantendo vivo o anti-academicismo das primeiras vanguardas artísticas. A experimentação moderna e o apego à inovação na estética *naïf* mantêm em aberto campos de diálogos com outras formas de cultura e de arte, possibilitando a interrelação entre diversos campos do conhecimento. Guimarães assegura que:

Questionar a ingenuidade atribuída às manifestações da cultura do povo implica ressaltar trânsitos e contágios com a cultura erudita e de massa, com os quadrinhos, com o código escrito, com outros artistas, com o próprio conceito *naïf* ou popular. (GUIMARÃES, 2006, p. 14)

Como memória visual, a pintura *naïf* reflete as formas de observar, viver, interagir e entender o mundo de um grupo específico de artistas, que transitam em várias esferas da

¹⁷ Arte Ínsita – do latim *insitus*, inato – termo cunhado durante a I Trienal de Arte Popular, em Bratislava, na Tchecoslováquia, em 1966, citada por AQUINO, 1978, p. 11.

produção cultural com desenvoltura, afirmando seu campo próprio diante das possibilidades abertas pelo mercado de arte e apontando caminhos para as novas gerações.

Aquino afirma que o diferencial do pintor *naïf* é o fato de ele valorizar “[...] o ato de fazer arte, assiná-la, vendê-la e criar um estilo próprio [...]. O artista popular é necessariamente inculto¹⁸, enquanto o pintor primitivo nem sempre o é [...]” (AQUINO, 1978, p. 68). Portanto, o que diferencia o pintor *naïf* não é necessariamente a sua origem - muitos são oriundos da classe média ou alta e dos quadros universitários - mas a sua forma peculiar de representar o mundo, transformando retalhos de memórias em imagens.

2.2 HISTÓRIA ORAL E IMAGEM: APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS

A **sociedade do espetáculo** é também a sociedade das imagens. (...) A história se faz com fontes e imagens, da qual os homens lançam mão em todos os tempos, é uma fonte que oferece beleza e profusão de detalhes históricos.

Eduardo França Paiva

A ampliação das fontes de estudos históricos, a partir dos *Annales*, despertou em um grupo crescente de historiadores o interesse pela pesquisa com imagens. Considerada como fonte documental, a imagem ganha *status* de grande objeto para a história. Embora esteja na raiz dos estudos históricos, a utilização das imagens, como ilustração ou reforço às fontes documentais escritas, a imagem nunca foi tão bem aceita pelas Ciências Humanas como nos estudos historiográficos mais recentes.

O historiador das imagens tem se dedicado, principalmente, à fotografia e ao cinema, devido às considerações figurativas dessas imagens, seu potencial ideológico e social, como no caso do foto-jornalismo, das representações fílmicas e das fotografias, que ganharam lugares privilegiados na história atual.

A pintura histórica, o desenho, a gravura, a escultura, a arquitetura e outras técnicas tradicionais também deixam de ser exclusividade dos estudos da História da Arte. Essas fontes de saberes históricos, na sociedade das imagens, não devem ser privilégio de uma única abordagem histórica, mas da História como disciplina, como área de conhecimento. A

¹⁸ Discordamos de Aquino (1978, p. 68) em relação a sua afirmação de que “[...] o artista popular é necessariamente um inculto (...)”, por considerarmos que ele revela uma cultura que nem sempre é aceita pela cultura hegemônica e não uma ausência de cultura.

imagem tornou-se base empírica de informações e objeto de pesquisa histórica, como demonstram inúmeros trabalhos¹⁹ das áreas de Cultura Visual, da Micro-História, da História Cultural, da História Visual.

O uso da expressão “História Visual”, pouco corrente na historiografia, parece-me bastante promissor, devido à abrangência das questões que aborda e à possibilidade de abarcar os vários campos de estudos da imagem. As diversificadas possibilidades de leitura, desde as tradicionais imagens das chamadas Artes Plásticas até os cartazes, outdoors, camisetas, imagens impressas (livros, revistas, jornais, etc.), imagens digitais, virtuais e uma infinidade de outras fontes possíveis, configuradas contemporaneamente como Artes Visuais, permitem ampliar o campo de ação do historiador, possibilitando a multiplicidade de fontes documentais nas pesquisas históricas.

A cautela e a precaução são imprescindíveis para a incorporação da imagem ao cômputo da história:

É preciso saber filtrar todas essas imagens, todos esses registros iconográficos, para tanto, nunca é demais voltar aos velhos ensinamentos em torno da crítica interna e externa das fontes, que todo historiador deve empreender, talvez sem a rigidez modelar, esquemática e classificatória que se pretendeu e se praticou no passado. (PAIVA, 2004. p. 18)

A imagem não pode ser encarada como uma verdade absoluta, razão por que se faz necessário questionar, o como, o porquê e o por quem as imagens foram produzidas e conhecer seus limites, suas técnicas, seus recursos, os estilos, os contextos em que foram criadas. É preciso conceber a imagem como um produto histórico, “condicionada pela forma de olhar de uma época, que envolve desde enquadramento, angulação, foco, iluminação até a escolha do(s) objeto(s) a ser (em) registrado(s); à dimensão icônica, acrescentamos a indicial” (VIDAL, 1998, p.77).

Os dados iconográficos são complexos e instigantes. Além de questionados devem ser investigados quanto à originalidade das fontes imagéticas, quanto às apropriações de significados sobre as imagens e as intenções dos produtores/autores no momento da criação.

¹⁹ BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

_____. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru-SP: Edusc, 2004.

JAFFÉ, Anieli. O Simbolismo nas Artes Plásticas. In: JUNG, Carl-Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KOURY, Mauro Guilherme Pineiro. (org.). *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

Além do dito, o não dito deve ser avaliado na imagem. As informações subliminares, os silêncios permeados no texto visual, as escolhas composicionais e os vazios presentes nas representações visuais devem ser elementos de investigação. Esses elementos exigem do historiador uma prática interdisciplinar, com a contribuição de abordagens de estudo de outras áreas do conhecimento que favoreçam leituras densas das imagens na História.

A imagem não é o retrato de uma verdade, nem a representação fiel de eventos ou objetos históricos [...]. A história e os diversos registros históricos são sempre resultados de escolhas, seleções e olhares de seus produtores e dos demais agentes que influenciaram essa produção [...]. (PAIVA, 2004, p. 18 - 20)

O estudo das imagens permite ao historiador caminhos menos ortodoxos em sua *praxis*, favorecendo uma compreensão do potencial simbólico evocado pelo estudo da produção visual ao longo do tempo. Procurar compreender o repertório iconográfico e ampliar os aportes de estudo do documento histórico, decifrando símbolos, signos, figuras, representações visuais, em geral, conectadas com sua época, sua cultura e suas dimensões humanas faz parte do trabalho de historiador das imagens.

As práticas culturais representadas por meio das imagens são compreendidas pela história como práticas de linguagem. Ampliando as possibilidades de leitura de textos (linguagem verbal, oral e escrita) para textos visuais (linguagem não-verbal), o historiador diversifica seus objetos de investigação e pode estabelecer relações mais profundas com a cultura humana e suas variadas formas de expressão da linguagem.

Embora as imagens sígnicas permitam múltiplas formas de leitura, nem todas elas são válidas para o historiador. É preciso lembrar que “as leituras, assim como as versões históricas, são todas as filhas de seu tempo” (PAIVA, 2004, p.33). A leitura da imagem deve ser inserida em seu contexto histórico, o que leva o historiador a uma seletividade na análise da imagem.

Portanto, o estudo das imagens na história apresenta especificidades, uma delas é a necessidade premente de teorização sobre o visual e, conseqüentemente, a representação de um texto visual transformado em texto escrito, requerendo do historiador uma metodologia que dê conta da diversidade de fontes e conhecimentos necessários para a compreensão das informações presentes na imagem estudada.

Existem muitos meios para mediar as relações entre imagens e textos escritos, variando conforme o contexto da pesquisa e o tempo histórico trabalhado. Uma das formas de mediar essa dualidade é a metodologia da História Oral. A oralidade e as histórias contadas sobre as imagens possibilitam o contato com informações capazes de enriquecer a leitura

visual, a partir da contribuição de outras fontes documentais. “Para que a observação seja eficaz, é indispensável usar todo e qualquer tipo de fonte (materiais, escritas, orais, hábitos corporais, etc.) – ainda que os materiais possam predominar (...) enfoque semelhante valeria para uma “história visual” (MENEZES, 2003, p. 26). O uso dessas fontes ou o estudo de uma História Visual pode favorecer os estudos históricos e muni-los de aparatos metodológicos capazes de permitir um entendimento das teias de representações visuais.

A História Oral, gestada na obra de autores do porte de Le Goff (1994), e sua influência na Nova História, tiveram grande impacto sobre os estudos de memória e oralidade. No Brasil, a obra de Ecléia Bosi, intitulada *Memórias de Velhos* (1994), impulsiona as pesquisas práticas da História Oral no país. Embora a autora não cite textualmente a metodologia da História Oral, seu trabalho passou a ser sinônimo de um tipo de pesquisa com o uso de entrevistas, gravador, arquivos, diálogos, fitas, transcrições, todo um aparato tecnológico necessário para a realização desse tipo de prática historiográfica. Os trabalhos desenvolvidos pelo Programa de História Oral do CPDOC/FGV/RJ²⁰, as pesquisas do professor Antônio Torres Montenegro da UFPE (2003), os congressos nacionais e regionais organizados pela Associação Brasileira de História Oral – ABHO - e suas publicações são as grandes referências para o estudo desse campo da História no país.

Utilizando-se do relato e das entrevistas, a História Oral busca os “documentos vivos”, testemunhos de fatos acontecidos, que compreendem inúmeros elementos em seu campo de estudo, alguns consensuais, como citam Rodrigues e Padrós:

Entre os elementos consensuais das diversas posições sobre a HTP²¹, podemos citar o reconhecimento da existência de uma fonte documental viva, ou seja, de uma história com testemunhas-partícipes que, em relação à pesquisa do historiador, interagem, dialogam, interpelam, apontam insuficiências e elucidam questões. Por outro lado, está a questão da proximidade temporal e material do pesquisador em relação ao seu objeto de estudo. Isso implica a inserção e o envolvimento do historiador no mesmo cenário histórico que seu objeto. [...] Há, também, o desafio de problematizar, analisar, caracterizar e avaliar uma história cujo término não se conhece. (RODRIGUES e PADRÓS *apud* LEWSKIT, T. e HELFER, N. E. 2000, p. 124).

Levando em conta essas variáveis, Montenegro (2003) fez um levantamento do que ele chama de “esconderijos da memória” para verificar quais as histórias que o povo guarda na memória de forma consciente sobre a revolução de 1930. Parafraseando Montenegro, entendemos que existem “esconderijos nas Imagens”, espaços de silêncios temporais, textos

²⁰ CPDOC/FGV/RJ – Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro.

²¹ História do Tempo Presente.

nas entrelinhas, símbolos e significados guardados que devem ser decifrados. Essa relação com as mensagens pode ser acessada nas imagens com o auxílio da História Oral, em parceria com a História Visual, em se tratando de estudos sobre a arte do tempo presente, como é o caso desta pesquisa.

Da mesma forma que as imagens podem retratar a subjetividade dos autores/artistas, os dados oriundos da oralidade também retratam as memórias simbólicas dos entrevistados. Sendo assim, a História Oral pode tornar-se uma forte aliada na compreensão das imagens e do seu contexto em uma História atual. O trabalho com imagens mediadas pela oralidade permite o entendimento das relações visuais dos ícones, símbolos culturais e o conhecimento da produção visual contemporânea à luz da história de vida do artista.

A compreensão de uma História Visual complementada por recursos da História Oral permite uma ampliação do campo de estudos da cultura histórica, por meio de uma análise das representações visuais de um determinado período. Como *corpus* documental as imagens permitem inferências sobre o tecido social que não seriam possíveis apenas com os documentos escritos.

Para trabalhar com imagens o historiador deve fazer recortes temporais nos grupos representativos das obras e dos artistas a fim de efetivar leituras comparativas entre elas, relacionando-as com outras fontes documentais.

Dito com outras palavras, estudar exclusiva ou preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma “história iconográfica”, de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental. Não são, pois documentos os objetos de pesquisa, mas instrumentos dela; o objeto é sempre a sociedade. Por isso, não há como dispensar aqui, também, a formulação de problemas históricos, para serem encaminhados e resolvidos por intermédio de fontes visuais, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes. (MENEZES, 2003, p. 28)

Ao representar determinadas fontes de informações visuais, tais como as formas de organização social, os valores, os costumes, o vestuário, as concepções de mundo, as posturas pessoais e coletivas por meio de imagens as obras *naïfs* constituem uma fonte de permanência de memórias no tempo histórico e remetem a longas durações.

As imagens nessa pesquisa serão analisadas observando sua produção, sua leitura, seu contexto. Como objetos materiais, com características físicas e químicas, elas são coisas, seu sentido é dado pelas relações sociais, pelas interações que os indivíduos diante das imagens produzem em determinados grupos sociais, situados no tempo, no espaço, nos lugares: “é necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação. Dá

também a importância de retratar a biografia, a carreira, à trajetória das imagens” (MENEZES, 2003, p. 28).

Ao considerar imagens como documentos visuais, o historiador passa a utilizá-las como fontes historiográficas ou como partes das representações sociais, situando-as em um universo da História Social da Cultura ou da História Cultural, como testemunhas ou objetos da História.

As imagens, como partes integrantes do cotidiano, exercem inúmeras funções sociais a partir das diversas formas de sua utilização. Espelhos de uma realidade multifuncional, caleidoscópica e pós-moderna, as imagens são faces de um mundo predominantemente visual, o mundo contemporâneo. Os estudos atuais sobre a Arte do corpo, das mulheres, dos afro-descendentes, dos índios revelam a preocupação com o multiculturalismo, que tem no estudo das imagens um dos seus campos mais frutíferos de ação. Assim, a História não pode deixar de considerar a importância do estudo das imagens para a compreensão das profundas transformações que ocorreram no século XX e ocorrem no XXI.

Menezes propõe marcos estruturais para as pesquisas monográficas sobre imagens que utilizam uma História Visual, que são:

- a) O visual, que engloba a “íconosfera” e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção/circulação/consumo/ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais etc;
- b) O visível, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à ditadura do olho, ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc;
- c) A visão, os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do olhar (MENEZES, 2003, p. 30-31).

Para esse autor, essas três premissas devem permear qualquer estudo da imagem pela História Visual, permitindo sua compreensão analítica como objeto de estudo mapeado pela História Cultural. Metodologicamente, esses marcos estruturais propostos por Menezes são úteis para o estudo das imagens, por situá-las dentro dos sistemas de informação visual, em relação com os elementos de poder e com as técnicas e procedimentos da produção artística, permitindo ao historiador a compreensão da dimensão da imagem inserida em seu contexto histórico.

A construção de uma “História Visual” possibilita a articulação de saberes históricos a partir do imaginário, da História da Arte, da cultura visual, da Antropologia, da Sociologia, da escrita da História, em uma forma aprofundada de análise multidisciplinar, objetivando entender o fenômeno da representação visual na História Humana.

2.3 CONSTRUINDO NOVOS OLHARES

(...) A imagem ou o fenômeno não pretende a exatidão ou a verossimilhança. (...) A imagem é relativa, no sentido de não pretender o absoluto. (...) É esse mesmo que a torna suspeita, pois não permite a certeza, a segurança que aumenta o dogma, ou mesmo o bom raciocínio abstrato, que não se confunde com as contingências factuais, sensíveis, emocionais, ou com situações “frívolas”, das quais é forjada a existência cotidiana.

Michel Maffesoli

Objetivamos neste trabalho verificar a trama de significados existente entre a história de vida e a produção visual dos artistas entrevistados, buscando estabelecer um diálogo entre as multicoloridas pinturas *naïfs* e seu significado para os artistas/autores. Procuraremos refletir sobre a construção da obra de cada artista, diante das questões da formação da identidade pessoal e coletiva representada nas imagens, tornando suas produções artísticas eventos singulares diante do multifacetado universo da arte na contemporaneidade.

Procuramos abordar questões que nos remetam à história pessoal do artista, envolvendo os fatos de sua infância e adolescência que se relacionam com sua obra, partindo das seguintes questões: quais são as relações da sua arte com sua vida? Como iniciou sua formação como artista? Quais são suas pretensões para o futuro? Como foi o aprendizado do seu ofício? Quais são os símbolos recorrentes em sua obra? Como eles se relacionam com as imagens? Todas essas questões estão relacionadas com a abordagem da História Cultural, com ênfase nas questões individuais referentes ao social, a problemas do ser artista e às relações sociais presentes no meio artístico.

Para situar historicamente esta pesquisa, buscamos comparar inicialmente os elementos presentes nos relatos orais e identificar nas imagens os indícios que tornam a obra desses artistas uma produção *naïf*. Procuramos analisar como a visão de mundo do artista *naïf* reconstruída na sua história de vida está presente no contexto da arte paraibana.

Inicialmente, fizemos o levantamento de todos os pintores *naïfs* paraibanos vivos em fase produtiva, que poderiam contribuir para a pesquisa, de acordo com o seu perfil. Identificamos dez artistas que se enquadravam nos critérios adotados (citados na página 03). Diante da impossibilidade de realizar o trabalho com todos, fizemos uma seleção até chegarmos ao número de quatro artistas, uma amostragem representativa para a arte paraibana.

Os quatro nomes selecionados foram: Alexandre Filho – representante da primeira geração de artistas paraibanos; Tadeu Lira – representante da geração de artistas dos anos

1970; Isa Galindo – que, embora seja natural de Caruaru – PE, reside há mais de vinte anos em João Pessoa, e Analice Uchôa, artista jovem, com um trabalho promissor, considerada uma representante da geração de 1990.

Para complementar as informações cedidas pelos artistas, sentimos a necessidade de entrevistar o crítico de arte, professor e artista plástico Hermano José, devido à sua proximidade com a Arte *Naïf* desde os anos 1960, quando residia no Rio de Janeiro, como também a marchand Roseli Garcia, proprietária da Galeria Gamela²².

Neste trabalho, procuramos relacionar as descrições orais, os dados escritos e as imagens das obras produzidas pelos quatro artistas entrevistados, procurando situar o lugar de sua obra no contexto da arte paraibana.

2.4 ALEXANDRE FILHO: ARTISTA POR ACASO

Alexandre Filho nasceu na cidade de Bananeiras, no interior da Paraíba, em 1932. Morou durante alguns anos no Rio Grande do Norte, trabalhando como ajudante em um mercadinho; foi candango em Brasília, comerciário em Recife e no Rio de Janeiro, até o ano de 1966, quando pintou os primeiros trabalhos, estimulado por amigos e vizinhos, sendo selecionado com três telas para o XV Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

A originalidade e a poética do seu trabalho encantaram o meio artístico do período, na década de 1960. Alexandre já começou grande, expondo pela primeira vez em um dos mais importantes salões de arte do país. Seu sucesso foi meteórico; fixou ateliê no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Esse espaço tornou-se um ponto de encontro da boemia carioca da época, ajudando a consolidar a sua obra.

Elogiado pela mídia nacional, virou matéria do Jornal do Brasil²³ durante o período do salão, sendo considerado a revelação e o artista mais original do evento. Artistas e críticos da década de 1960, como Luís Canabrava, Homero Homem de Melo, Carlos Paschoal Magno e Edilberto Coutinho escreveram artigos elogiando o seu trabalho.²⁴ Participou, desde então, de

²² Galeria mais tradicional de João Pessoa, com mais de duas décadas de funcionamento. Desde sua criação, trabalha e incentiva a produção dos artistas *naïfs*.

²³ ALEXANDRE FILHO, A PINTURA SEM ESCOLA. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, terça-feira, 9 de novembro de 1971.

²⁴ MAGNO, Carlos Paschoal. *Texto de apresentação da exposição “Alexandre Filho: pinturas”*. Rio de Janeiro: Grupo Financeiro Andrade Arnaud, 1971.

HOMEM, Homero. Alexandre Filho, pintor da memória ecológica do Nordeste. *Texto para divulgação da exposição “Alexandre Filho: pinturas”*. Rio de Janeiro, 1977.

inúmeras exposições coletivas nacionais e internacionais.²⁵ Sua obra foi adquirida por artistas e colecionadores de todo o mundo, fazendo parte de importantes coleções particulares²⁶ e citada pelos principais catálogos de arte brasileiros e nas publicações especializadas em arte *naïf* de todo o mundo.²⁷

Atualmente, Alexandre reside na cidade de João Pessoa, no bairro de Mangabeira I, onde continua desenvolvendo sua atividade artística. É considerado um dos mais importantes artistas *Naïfs* brasileiros vivos. Seu quadro “Lúcifer”, exposto no Salão de 1966, foi incluído no *Superstock Fine Art Catalog*, publicado pela Agência *Keystone*, entre imagens de obras de artistas como Paul Cézanne, Pablo Picasso, Paul Gauguin, Henry Matisse, Leonardo da Vinci, Michelangelo (RODRIGUES, 2001, p. 27-28).

A obra desse artista é peculiar por representar de forma poética o seu universo fantasioso, traços da sua infância, adolescência, e suas crenças pessoais, arquétipo de um mundo idílico e encantado: trabalhos repletos de paisagens frondosas, linhas curvas, flores e frutos fantásticos, que remetem à paisagem tropical do brejo paraibano. O contato com materiais impressos, durante a infância e a adolescência, na mercearia onde trabalhava, por meio dos jornais ou da Revista O Cruzeiro, despertou no jovem Alexandre o desejo de rabiscar, desenhar formas e imagens - era o artista formando seu olhar (ALEXANDRE FILHO, 2006).

Na década de 1950, mudou-se para o Rio de Janeiro, sob a influência da irmã, que lá fixara residência na busca por melhores condições de vida. Chegou a trabalhar como vendedor e, depois, como operário na fábrica da General Electric. Por intermédio de um

COUTINHO, Edilberto. Caju, nuvem e terra na arte de Alexandre Filho. Rio de Janeiro: *Jornal O Globo*, ano LVIII, 2º caderno, sábado, 12 de fevereiro de 1999.

²⁵ Suas principais participações em exposições são: 1966 – XV Salão de Arte Moderna (RJ); 1967 – XVI Salão de Arte Moderna (RJ), I Bienal de Artes Plásticas da Bahia (Salvador – BA), XVII Salão de Arte Moderna (RJ); 1968 – Galeria Domus (RJ), Consulado Geral do Brasil (Nova York), Lirismo Brasileiro (Lisboa), Galeria de Brel (Paris), Galeria Quijote (Madri), *Courtney Gallery* (Huston – Texas – EUA), *Manhein Gallery* (Londres – Inglaterra), Arte negra (Nigéria – África); 1970 – *Musée D’Art Naïf* (Ile de France); 1976 – Festa de cores – MASP (São Paulo), Encontro *Urugayo-brásileno* de Arte *Naïf* (Bruxelas) e IX Salão Nacional de Arte da Pampulha (Belo Horizonte – MG).

²⁶ Sua obra faz parte da coleção particular do compositor Tom Jobim, do cirurgião plástico Ivo Pitanguy, dos bailarinos Rudolf Nureiev e Margot Founthein, da milionária Cristina Onassis, do teatrólogo Agnaldo Farias e do Beatle John Lennon, que comprou a sua obra “Adão e Eva” durante a Exposição “*Brasilian Primitives Contemporary Works of Art*” em Londres no ano de 1970.

²⁷ A obra de Alexandre Filho foi citada pelas seguintes publicações:

AQUINO, Flávio de. *Aspectos da pintura primitiva brasileira*. Rio de Janeiro: 1979.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de Artes Plásticas do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

JACOVSKY, Anatole. *Les Proverbs Vus Pars Les Peintres Naïfs*. Paris: Max Fourny, 1973.

BRANCHARD, Roger. *La Chanson Traditionnelle Et Les Naïfs*. Paris: Max Fourny, 1975.

FINKENSTEIN, Lucien. *O mundo fascinante dos pintores naïfs*. Rio de Janeiro: Ed. MIAN, 1988.

AYALA, Waldir. *Dicionário de Pintores Brasileiros*. 2 ed. Rio de Janeiro: Spala, 1977.

amigo, foi para Brasília, tentar um emprego em uma construtora, como office-boy, assumindo o emprego como auxiliar de topógrafo. Não durou muito no novo emprego e, imediatamente voltou para o Rio de Janeiro, para trabalhar como transportador de cargas no aeroporto, de onde foi demitido por descuido com as bagagens dos passageiros. Tentou outros empregos, foi mais uma vez para Brasília, trabalhar como almoxarife em uma empresa, mas não se adaptou, voltou ao Rio para trabalhar como vendedor de uma loja de departamentos, onde ficou durante quatro anos (ALEXANDRE FILHO, 2006).

Encontrou no carnaval do Rio o amigo Edson Nery da Fonseca, antigo conhecido do Recife, que lhe ofereceu o apartamento do seu irmão, o jornalista Gasparino da Mata, no bairro de Santa Teresa, para que morasse por dois anos, já que o irmão estava de mudança temporária para Gana, na África, como secretário do embaixador Souza Dantas; e o apartamento iria ficar vazio. Alexandre aceitou o convite e tomou contato com a coleção de arte particular do dono do apartamento (ALEXANDRE FILHO, 2006).

No apartamento de Gasparino da Mata, Alexandre tomou contato com obras de artistas como Djanira, Guignard, Ivan Serpa, Iberê Camargo, Volpi, Luís Canabrava, entre outros. O ateliê de Luís Canabrava era vizinho ao apartamento. Logo fizeram amizade, e Alexandre começou a frequentar o ateliê do artista (ALEXANDRE FILHO, 2006).

Estimulado por Canabrava, Alexandre passou a criar suas imagens idílicas, coloridas, uma verdadeira poesia pictórica, retratando animais, vegetação, flores, frutas e tipos humanos de um nordeste mitológico. Abandonou o emprego por influência do amigo, passando a dedicar-se desde então integralmente à pintura.

Apesar do apoio de pessoas importantes do meio artístico, como a empresária e socialite Rute de Almeida Prado²⁸, Alexandre, elogiado por artistas e críticos, continuou como um homem simples, caseiro e despretensioso. Os poucos registros que guarda dessa época, foram doados pelos amigos. Por questões pessoais, recusou todos os convites que recebeu para sair do país.

Acuado pelo aumento dos índices de violência urbana no Rio; Alexandre resolveu voltar à Paraíba, pensou inicialmente em morar em João Pessoa, mas, temendo a violência que julgava igual à do Rio, resolveu mudar-se em 1982, para Guarabira, cidade situada no brejo paraibano. Chegou a morar em João Pessoa temporariamente, alternando períodos em Guarabira, até que, em 1995, fixou definitivamente residência em João Pessoa (ALEXANDRE FILHO, 2006).

²⁸ Mecenaz de uma geração de artistas cariocas.

2.5 TADEU LIRA: ARTE COMO OFÍCIO

Tadeu Lira nasceu em João Pessoa, no ano de 1954. É filho do pintor acadêmico Hugo Lira. O contato com o trabalho do pai despertou-lhe desde criança, o desejo pela pintura. Tornou-se artista gráfico, trabalhando com ilustrações de livros, confecção de cartazes, periódicos, ilustração de poemas etc.

Sua formação ao lado do pai, pintor acadêmico, transparece na sua obra por meio do seu olhar atento sobre os acontecimentos em seu entorno. Para Manguel (2001, p. 20), “estamos todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, uma vez que elas já são partes daquilo que somos: imagens que criamos e imagens que emolduramos”. Sendo assim, Tadeu é um retratista. Assim como seu pai foi um retratista do século passado, ele representa um outro momento, um novo olhar. Marcado pela “estética *naïf*”, suas obras refletem uma concepção peculiar do mundo contemporâneo, onde o lazer e o ornamental têm lugar de destaque.

O decorativismo das suas telas é reforçado pelo excesso de detalhes, ora pela profusão de linhas de contorno escuras, ora pelo exagero dos inúmeros pontos de cor espalhados na superfície pictórica, utilizados, segundo o artista, para clarear a pintura (LIRA, 2006). Sua obra, devedora da sua formação como artista gráfico, permeia a ilustração decorativa. No entanto, mantém o frescor da pintura *naïf*: o excesso é diluído em uma composição segura e precisa, fruto do domínio do desenho e da observação do trabalho acadêmico do pai, como o próprio artista descreve: “sempre estava envolvido, ele [o seu pai – Hugo Lira] estava pintando e eu estava participando” (LIRA, 2006).

Sua carreira como artista teve início no fim da década de 1970, trabalhando principalmente com pinturas que representam temas populares, como a vida no interior, os tipos humanos populares, as festas, os eventos sociais e religiosos e os índios.

As imagens representadas em suas obras apresentam uma conotação essencialmente gráfica, demonstrando uma forte influência do desenho a grafite e bico de pena. Suas pinturas mostram figuras humanas bem definidas, com mãos enormes, lembrando os traços da fase antropofágica da artista Tarsila do Amaral, contornadas por uma linha preta grossa. Seu tema mais comum tem sido a representação da cultura indígena.

A representação do índio e da sua cultura aparece, na sua obra, associada a um discurso de proteção à natureza, com uma preocupação ecológica, embora o artista não tenha tido nenhuma experiência direta com as populações indígenas. Os índios surgem em suas telas portando exuberantes cocares preenchidos de pontos multicoloridos (LIRA, 2006).

O excesso de detalhes é uma marca registrada do seu trabalho. Sua técnica pontilhista é única na produção *naïf* do Estado da Paraíba. Tadeu transita entre a pintura, o desenho e a escultura, respeitando os diversos suportes e explorando suas possibilidades, sem perder sua identidade visual como artista.

Foi premiado várias vezes, no Salão Municipal de Artes Plásticas (menção honrosa), no Salão do Desenho (2º lugar), no I Concurso para Escolha da Imagem do Cartaz para a Bienal do Livro Infantil, promovida pelo SESC – RJ, em 1987 (1º lugar) e premiado no Concurso para Escolha da Capa do Catálogo Telefônico (Telpa/Listel) durante quatro anos seguidos (1989 a 1992). Atualmente, continua aliando o seu trabalho como artista gráfico no Setor de Artes do jornal A União, com a sua produção como artista plástico, experimentando novas técnicas, como é o caso das recentes máscaras e esculturas produzidas com material de sucata selecionadas para a *Bienal Naïfs do Brasil: Entre Culturas*, realizada em 2006 pelo Serviço Social do Comércio (SESC) de Piracicaba, São Paulo.

Ao longo de sua atuação como artista, realizou cinco exposições individuais e participou de várias coletivas em todo o país, com mais de oito participações no Salão Municipal de Artes Plásticas. Seus trabalhos fazem parte de coleções particulares em todo o mundo.

Para entender como é a pintura, para Tadeu, é necessário compreender a estruturação do seu pensamento sobre o ato de pintar, adentrar no seu universo imaginário, conviver com seus diversos personagens, com seu bestiário domesticado pelos pincéis, com seus índios que parecem fazer poses para fotos de família. Apreciar o conjunto da sua obra é, na verdade, por os olhos em um extenso álbum, um portfólio de recordações imaginárias.

2.6 ISA GALINDO: PINTURA COMO LIBERDADE

Isa Galindo nasceu em Caruaru – PE, em 1929. Conviveu, durante a infância e a adolescência, com a arte popular presente na feira dessa cidade, com as obras de cerâmica do mestre Vitalino e com a arte ensinada na escola de freiras onde estudou.

Na infância, brincava com as bruxinhas de pano compradas na feira; na sua juventude, recebeu uma sólida formação católica, que mantém viva em sua família até hoje. O desenho

sempre esteve presente em sua vida - na escola costumava fazer as capas dos trabalhos das colegas.

Cursou o pedagógico e foi professora durante muitos anos. Após o casamento, morou em Fortaleza e Brasília, acompanhando o marido, que era bancário. Desde 1961, reside em João Pessoa, cidade que adotou e onde desenvolveu todo o seu trabalho como artista. Desde a adolescência, gostava de pintar paisagens e pratos de porcelana, em 1982, começou a buscar profissionalização na pintura e a vender seus trabalhos.

A obra de Isa é marcada pelas lembranças da infância e pelas imagens da cultura popular de Pernambuco e da Paraíba, retratando retalhos de sua vida. Segundo a artista, sua fonte de inspiração são as suas lembranças da infância, quando pintava com lápis de cor, ou das experimentações da adolescência, quando aprendeu a pintar porcelana e tecidos. O trabalho com óleo sobre tela surgiu na idade adulta, através de um curso de pintura com um professor de Pernambuco. A pintura *naïf* foi uma opção, já que a artista pintava entre 1978 e 1982 em vários gêneros, como natureza morta, paisagens e figuras humanas.

A artista realizou apenas uma exposição individual durante toda a sua carreira e participou de várias exposições coletivas por todo o país, tendo sido premiada no 1º Salão Municipal de Artes Plásticas de João Pessoa, na Mostra Nacional de Arte Ingênua promovida pelo SESC de Piracicaba – SP, e no Concurso de Pinturas e Desenhos da Telpa/Listel de 1988. Sua obra consta de acervos particulares em várias capitais brasileiras e no exterior, em países como Vietnã, Bélgica, França, Estados Unidos, Argentina e Inglaterra (GALINDO, 2006).

2.7 ANALICE UCHÔA: UNIVERSO EM MINIATURA

Analice Uchôa nasceu em Campina Grande, no ano de 1948. Mora em João Pessoa desde os dois anos de idade, onde passou toda a infância e adolescência. Sua mãe foi costureira profissional, e isso sempre lhe chamou muito a atenção.

Considerada, quando criança, uma menina com poucos talentos manuais, era muito interessada no circo e nas festas populares, nas histórias dos mais velhos, nos mitos e nas lendas. Na adolescência, fez o curso pedagógico e lembra sempre das dificuldades enfrentadas

com os trabalhos manuais, embora já experimentasse o revestimento de caixinhas de madeira na escola (UCHÔA, 2006).

Sua ligação com o mundo da arte teve início por ocasião da sua estada em São Paulo, durante alguns anos, onde concluiu sua formação como psicóloga clínica. Devido ao desemprego, foi fazer artesanato por influência de um amigo e começou a comercializar seu trabalho na feirinha de artesanato da Praça da República. Inicialmente, revestia caixinhas com folhas de cortiça, depois aprendeu o ofício de confecção de bijuterias com maçarico. Enquanto morou em São Paulo, sobreviveu de seu trabalho como artesã.

Em 1990, voltou para João Pessoa para trabalhar em uma construtora de seu cunhado e resolveu ficar definitivamente na terra natal. Fixou residência e conseguiu um emprego como psicóloga clínica em um hospital público da cidade (UCHÔA, 2006).

A pintura surgiu a partir de um sonho, a concretização de um desejo, e se estabeleceu como uma necessidade de auto-expressão. *Naïf* desde os primeiros trabalhos, Analice Uchôa considera-se uma pintora compulsiva, que dedica muitas horas da semana para a criação de suas figuras multicoloridas.

Em seu pequeno apartamento/ateliê, produz telas, objetos, caixinhas e imãs, com o fervor dos primeiros trabalhos. Participou de inúmeras exposições coletivas em todo o país e realizou várias individuais. No início, seu trabalho incorporou pequenas esculturas feitas com a casca do Cajá - árvore comum no Nordeste brasileiro - depois passou a trabalhar apenas com a pintura.

Sua obra faz parte do acervo do Museu Internacional de Arte *naïf* do Rio de Janeiro, do Museu de Arte Primitiva de Assis – SP, e foi selecionada para ilustrar a capa do catálogo telefônico da Listel no ano de 2006 (UCHÔA, 2006).

Analice, com mais de uma década de produção como artista, apresenta um trabalho que pode ser considerado uma das promessas da geração de artistas plásticos dos anos 1990 no Estado da Paraíba.

3. ARTE E VIDA NA PINTURA NAÏF PARAIBANA

[A Arte]...me tirou do anonimato, eu era uma pessoa comum, um nordestino anônimo no Rio de Janeiro como milhões, eu saí desse anonimato assim, com a Arte.

Alexandre Filho

Procuramos compreender, por meio dos depoimentos dos artistas entrevistados e do estudo de suas obras, os aspectos da memória inseridos na sua trajetória como artista. As experiências com a Arte e suas intrincadas relações estão presentes em todos os depoimentos, demonstrando a importância do ser artista na vida dessas pessoas. Abordamos inicialmente as questões relativas a momentos significativos da vida dos entrevistados, como a infância e a adolescência, em relação ao conjunto da sua obra, buscando compreender como o fato de tornar-se artista modificou a vida dessas pessoas. No segundo momento, analisamos qual foi o papel da família na construção da carreira do artista. Em seguida, tratamos da questão da descoberta das habilidades artísticas. Por último, tratamos dos detalhes que, durante sua trajetória, levaram-no à profissionalização.

Para analisar os depoimentos dos artistas, relacionado-os com as seqüências das imagens, não podemos deixar de observar que o artista plástico, normalmente, trabalha sozinho em seu ateliê, mas a sua ação nesse espaço é desdobrada quando ele expõe sua obra para o público. Ao se submeter à avaliação e à crítica de pessoas das mais variadas camadas sociais, através da exposição da obra e da presença do artista no espaço expositivo, permite tornar público o que era privado, garantindo ao trabalho um lugar social definido.

Identificamos, durante as entrevistas, que o artista é visto como uma pessoa pública, que deve medir e pesar seus atos, diante do contexto social em que está inserido. Esse cuidado foi demonstrado durante os depoimentos. Para Chipp (1993, p.02), o pensamento do artista, ao ser expresso, muda, de acordo com o contexto em que ele se encontra: pode apresentar diferenças, se colocado em discussão aberta e pública, ou em um contexto de colaboração com uma pesquisa acadêmica, em que o depoimento será considerado um documento histórico; pode também variar de acordo com o fato de o artista ser iniciante ou ter projeção internacional, o que exige respostas diversas a públicos diversos.

Ao estudar a obra de quatro artistas *naïfs* paraibanos, identificamos temáticas comuns a todos eles, tais como: a infância; os brinquedos e as brincadeiras; as festas populares; a religiosidade. Cada um deles, com suas especificidades, expressa, de alguma forma, esses elementos ao longo da construção de seu trabalho, os quais estão presentes na maioria das obras *naïfs* produzidas no Brasil e no mundo, garantindo padrões visuais de representação que permitem definir um tipo de produção artística como *naïf*.

3.1 PINTURA *NAÏF*: INFÂNCIA E JUVENTUDE REVISITADA

A representação infantil é um tema constante na maioria das obras *naïf*. A técnica e as imagens figurativas estão presentes como um forte elemento imaginário, remetendo a paisagens ensolaradas e bucólicas, retratando as manifestações populares, em que surgem animais de estimação, cenas campestres, brincadeiras de roda, brinquedos populares, histórias e lendas. Os artistas entrevistados parecem ter uma forte ligação com os contos infantis, pois expressam, por meio da fala, um saudosismo involuntário em relação ao mundo da criança. As imagens *naïfs* expressam, em sua maioria, cenas da vida no meio rural ou a estilização do mundo urbano presentes na história de vida desses artistas.

Os brinquedos e as brincadeiras surgem nos relatos como importantes peças da memória. Retratadas nas pinturas, as brincadeiras, as histórias da infância fazem parte da construção de um imaginário *naïf*. Conviver com essas saudosas lembranças demonstra a aspiração a uma vida simples, doméstica, corriqueira, praticamente inexistente no cotidiano das grandes cidades e tolhida para os adultos, mergulhados que estão nos afazeres e na tentativa de lograr a sobrevivência imediata. A imagem da infância surge como um mito, um conto de fada, uma fantasia, uma história, doce ilusão de reviver um passado distante, acessível por meio da Arte.

A construção de imagens fantásticas ou cotidianas nas obras *naïfs*, partindo de um imaginário popular, “(...) constitui um conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana” (DURAN, 2001, p. 40-41). O homem articula suas idéias por meio de símbolos, representando a realidade que o cerca para melhor compreendê-la. Esse fenômeno ocorre em todas as áreas do conhecimento, incluindo a arte e a ciência. Segundo Lapartine e Trindade, “as revoluções científicas podem ser tidas como comparáveis as revoluções artísticas: longe de imitar a realidade, elas propõem novos quadros de referência, novos sistemas de símbolos (...)” (LAPARTINE e TRINDADE, 2003, p.75). Criando um repertório simbólico próprio, os artistas constroem um imaginário pessoal que retrata suas experiências conscientes e inconscientes, dividindo-as com o público.

Na obra de Isa Galindo, os temas da infância, os brinquedos, as brincadeiras e as festas apresentam uma ligação direta com a visão infantil de mundo expressa pela estética *naïf*. Suas figuras humanas apresentam uma estrutura corporal que lembra a forma das bonecas de pano, chamadas de “bruxinhas”, comuns no Nordeste brasileiro, como a artista descreve em seu depoimento: “(...) eu gostava de sair do colégio para comprar bonecas na feira. Naquele

tempo, as bonecas eram de pano, bruxinhas, aquelas bruxinhas que eu pinto, tem telas que eu faço as bruxinhas (...)” (GALINDO, 2006). Ao representar imagens da sua infância, a artista revive momentos vividos na construção de sua trajetória de vida.

Os brinquedos e a experiência do colégio são descritos pela artista como lembranças de um mundo encantado, com tranqüilidade, paz de espírito e liberdade, elementos encontrados também nas suas obras. Algumas figuras humanas pintadas pela artista assemelham-se aos bonecos gigantes do carnaval de Olinda - PE, aos fantoches, aos mamulengos ou às personagens das festas populares, características da cultura popular nordestina, imagens presentes em sua infância e adolescência (Ver figura 28).



Figura 28 – Isa Galindo, sem título, acrílica s/tela, 2002, coleção particular

No quadro intitulado “A Feira” (figura 29), produzido por Isa Galindo no ano de 1998, podem-se observar três planos na composição: em primeiríssimo plano, no canto inferior esquerdo da tela, a vendedora de bruxinhas; logo atrás, vendedores de frutas, verduras, flores e artesanato misturam-se com os transeuntes; no segundo plano, as barracas, com seus toldos listrados e coloridos, ladeadas por árvores, destacam-se na composição; no terceiro plano, casas multicoloridas compõem o cenário. A metade superior da composição está representada em azul celeste claro, como uma grande área que retrata o céu. Toda a cena se desenrola na parte inferior da composição, onde os personagens aparecem em movimento. A artista passa

para a pintura sua imagem mental sobre a feira livre, com cores puras e traços simplificados, cujos detalhes permitem diferenciar os personagens e os objetos presentes na composição visual e criam a ambientação para a representação de uma feira livre, que é expressa como uma festa de cores. A artista descreve que, quando “criança, ia comprar coisinhas de barro para brincar, bulezinho. Hoje eu digo aos meus netos: vocês têm muitos brinquedos bonitos, no meu tempo eram bruxinhas de pano, panelinhas de barro na feira (...)” (GALINDO, 2006).



Figura 29 – Isa Galindo, A Feira, acrílica s/tela, 1998, coleção particular.

A feira é um dos espaços da vida da artista quando criança, um local de movimentação de pessoas, sons diversos, ofertas de produtos, loja de brinquedos, um banquete para os olhos que faz parte do seu imaginário infantil, como afirma na sua fala: “(...) Eu vivi, vou pintando e vou revivendo a minha infância, as festas (...)” (GALINDO, 2006). Podemos observar que, no canto inferior direito da tela, uma figura de mulher segura pela mão uma menina, que olha atentamente as imagens de cerâmica da feira. O olhar festivo da artista aponta para suas lembranças da infância. Para Finkelstein (2004, p. 10-11), “a obra do *naïf* carrega toda a sua bagagem de vida, todo o seu pensar, toda a sua percepção do mundo exterior”. Durante a entrevista, Isa Galindo relatou:

Já desenhava no colégio, havia prova de desenho e fazia muito as provas das minhas amigas, passava o papel (...) no curso pedagógico, tinha aula de artes, foi quando eu comecei a aprender a misturar as tintas. Pinte muita coisa, fiquei criando, pintava paisagens, flores, fazia

muita coisa pra casa na adolescência, depois casei e deixei.
(GALINDO, 2006)

Ao concluir sua formação na escola normal, Isa Galindo atuou como professora de crianças entre 1949 e 1956, fez cursos de pintura em porcelana e óleo sobre tela, na década de 1970, e iniciou sua produção como artista a partir de 1982.

Alexandre Filho retrata sua infância como um período de muitas brincadeiras, de liberdade para criar os próprios brinquedos e jogos, momentos de convivência com outras crianças, da liberdade no sítio onde morava, com espaços amplos, abundância de frutos de época, banhos de rios, de açudes, como descreve durante a entrevista: “(...) Tinha um sítio na beira do rio Curimataú, com todo o tipo de fruta que você possa imaginar, uma maravilha, nadando no rio, tomando banho. Uma infância saudável (...)” (FILHO, 2006).

As brincadeiras, a vida livre no campo, a abundância de frutas demonstram, nas imagens e na fala do artista, a importância da fase da infância para a construção de sua personalidade como adulto. A liberdade criativa de menino pobre no interior do Nordeste, expressa na frase “infância saudável”, marcou seu estilo de vida até hoje e está presente em sua obra.

Tomemos como exemplo a imagem sem título (figura 30) que retrata um anjinho tocando violino sobre uma cadeira. Podemos observar que a composição se estrutura na harmonização dos tons frios do segundo plano da tela, a partir do fundo azul cerúleo com lilás, divididos em superfícies planas, limitadas por linhas sinuosas em contraste com as cores quentes dos objetos, no caso, a cadeira amarela e vermelha. A estrutura instável das figuras representadas na composição cria um movimento visual que dá densidade à composição e dinamismo à cena. As diversas formas vermelhas, como as asas do anjo e as estrelas, estão dispostas na cena de forma a criar contrapontos na imagem, traçando linhas diagonais que se cruzam sobre o centro geométrico da composição.



Figura 30 – Alexandre Filho, sem título, 50 x 50cm, acrílica sobre tela, 2005.

As figuras representadas por Alexandre Filho, em suas telas, formam um imaginário onírico infantil. Sua formação católica, quando menino, aflora nas suas pinturas sacras, em que percebemos uma grande influência das imagens da talha barroca e das pinturas das igrejas locais, as figuras zoomórficas, os animais lendários e as fábulas ou mitos populares, que aparecem também na sua obra como elementos recorrentes (Ver figura 31).



Figura 31 – Alexandre Filho, sem título, acrílica sobre tela, década de 1960, col. particular.

Sua adolescência está muito ligada à necessidade do trabalho para prover o próprio sustento. Oriundo de família com poucos recursos, Alexandre teve que se submeter ao trabalho ainda muito jovem. Começou ajudando um cunhado em uma mercearia, foi candango em Brasília, comerciário, em Recife e no Rio, e, para sua surpresa, descobriu-se artista. Sua juventude foi comum, como a de qualquer garoto menos favorecido - vivia do seu trabalho e estudava. Durante esse período da vida, não tinha contato com arte nem com os artistas.

Analice Uchôa viveu a infância em João Pessoa, em meio às árvores e à liberdade da cidade. Durante a entrevista, foram retratadas histórias de brincadeiras de rua e na escola. Segundo a artista, uma das suas características quando criança era a de ser “(...) sempre muito arteira²⁹(...)” (UCHÔA, 2006). Uma das histórias expressas em sua fala e retratadas em sua pintura diz respeito ao fato de desejar possuir uma bicicleta, objeto de admiração de muitas crianças: “(...) eu queria andar de bicicleta e não tinha bicicleta. Porque a gente era pobre... Mas meu pai tinha uma bicicleta e de vez em quando eu roubava dele e saía andando por aí e caía, me machucava (...)” (UCHÔA, 2006). Portanto, crianças brincando de bicicleta estão sempre representadas em telas de sua autoria (ver figura 32).

As diversas brincadeiras coletivas, comuns às crianças da cidade de João Pessoa, que brincavam soltas pelas ruas dos bairros até algumas décadas atrás, antes do aumento desenfreado da violência e da construção de grandes prédios ou condomínios fechados, são elementos retratados por Analice em seus quadros. A infância é representada livre, com meninos e meninas divertindo-se em brincadeiras diversas, vivendo um tempo que se assemelha àquele que a artista relata ter vivenciado, bem como nas figuras que retratam o circo e seus personagens, que serão tratados no capítulo seguinte (Ver figura 33).

²⁹ Termo utilizado popularmente no Estado da Paraíba para designar as traquinagens infantis, os excessos das brincadeiras coletivas entre crianças.



Figura 32 – Analice Uchôa, S/título, Acrílica sobre tela, 2007, coleção particular.



Figura 33 – Analice Uchôa , s/título, acrílica sobre tela, 2006, coleção particular.

Durante a entrevista, Tadeu Lira retrata a sua infância como um período em que esteve acompanhando as atividades do pai, como expressou na entrevista: “a minha infância (...) foi mais ligada ao que pai fazia, pai pintava (...) quando ele tava pintando, eu estava sempre do lado dele” (LIRA, 2006). A pintura aparece, na fala de Tadeu Lira, durante a sua infância, como um caminho para o mundo do trabalho. Associada à profissão do pai, o pintor Hugo Lira, a pintura é vista por Tadeu, quando criança, como um ofício, uma possibilidade de trabalho, não como uma diversão ou como passatempo, como é comum à maioria das crianças.

Nas suas pinturas, Tadeu retrata as crianças como adultos em miniaturas. Na série dos índios ou em outras séries em que aparecem crianças, todas elas são elaboradas com traços anatômicos que se repetem nas figuras dos adultos. Observando a figura 34, identificamos três mulheres índias, pintadas lado a lado, em uma cena urbana. Duas delas portam nas mãos os animais em extinção - a tartaruga e o tucano - que são elementos da sua cultura, como também produtos do comércio ilegal de animais silvestres. Observe-se a figura central de uma criança no colo, sob os cuidados e proteção da mãe: suas características físicas são de um adulto em miniatura. A obra apresenta uma conotação de denúncia da situação atual dos índios no país, apresentando uma visão idealizada dos mesmos.



Figura 34 – Tadeu Lira, s/título, acrílica sobre tela, década de 1980, coleção particular.

No seu depoimento, a infância e a adolescência estão sempre associadas ao trabalho; as crianças em suas telas acompanham os adultos nas tarefas do cotidiano. Com seu desenho de linhas firmes e precisas, Tadeu compõe cenários gráficos em suas telas, fruto da sua experiência no setor gráfico de jornal. Suas figuras são múltiplas, formas que se repetem com pequenas mudanças de detalhes das roupas e dos cabelos, as imagens infantis seguem o mesmo caminho. A repetição parece ser uma constante nas suas composições, seqüências de casas, de pessoas, de objetos, de pontos estão sempre presentes, tornando-se uma marca da sua obra (Ver figura 35).



Figura 35 – Tadeu Lira, sem título, acrílica sobre tela, década de 1980, coleção particular

Entre os quatro artistas estudados, três apontam a infância e a adolescência como um período de educação rígida na escola, na família e ligada à formação religiosa. Cada artista, a seu modo, demonstra sua ligação com o sagrado por meio da arte e descreve, em seu depoimento, como essa relação foi estabelecida. Analice Uchôa diz: “(...) fui criada na Igreja Católica, obrigada a freqüentar a missa aos domingos, participei do movimento religioso por muito tempo na minha adolescência (...)” (UCHÔA, 2006). O mesmo se constata nas palavras de Alexandre Filho: “(...) o anjo talvez seja por conta da minha religiosidade da minha infância, freqüentei muita igreja, fiz primeira comunhão, aquela coisa toda de católico (...)” (ALEXANDRE FILHO, 2006). Isa Galindo descreve que “(...) estudava em um colégio de freiras (...) passeava, ia às procissões: “(...) meu trabalho é mais uma lembrança da minha

infância (...)” (GALINDO, 2006). Esses temas são retratados em suas obras como reminiscências da infância ou da adolescência.³⁰

A pintura, para esses artistas, possibilita a recuperação desses saudosos momentos com o objetivo de revivê-los e dividir as emoções com outras pessoas. Cada um dos artistas entrevistados, com suas características específicas, retrata essa passagem da vida como um mundo bucólico, poético e peculiar. Para analisarmos essa forma de representação realizada por eles, convém entender as razões que levaram essas pessoas a formar em um imaginário peculiar e retratá-lo por meio das Artes Plásticas. Sabemos que nem todos os artistas *naïfs* compartilham da mesma visão sobre a infância. No entanto, os quatro artistas entrevistados apresentaram uma percepção semelhante sobre esse período. Embora residindo na maior cidade do Estado da Paraíba e com acesso aos avanços da tecnologia, os artistas entrevistados mantêm na memória representações da infância idealizada, ligada a uma imagem do mundo rural, das pequenas cidades - onde viveram durante a infância - descrevendo em suas falas a importância desse momento da vida para a construção das imagens presentes em sua obra.

A adolescência é retratada nos depoimentos dos artistas com todos os conflitos habituais dessa fase da vida, ora como um período eufórico e alegre, ora como algo melancólico e triste. Seus quadros, praticamente, não expressam os conflitos vividos na adolescência e descritos na oralidade.

3.2 A FAMÍLIA E O ARTISTA

Os quatro artistas entrevistados passaram por situações de vida semelhantes quando jovens, embora tenham vivido em épocas e locais diferentes. Dois moraram em cidades do interior de Estados vizinhos à Paraíba: Alexandre Filho, no Rio Grande do Norte, e Isa Galindo, em Pernambuco. Tadeu Lira e Analice Uchôa residiram em João Pessoa. Segundo o depoimento dos dois últimos artistas citados, João Pessoa é descrita como uma cidade provinciana, o que permitiu um convívio social próximo entre as pessoas e um cotidiano semelhante ao das pequenas cidades do interior do Nordeste brasileiro.

As mulheres entrevistadas - Isa Galindo e Analice Uchôa - demonstraram em suas falas a forte presença de uma família patriarcal na sua formação. O papel da mulher é representado em suas falas como algo pré-definido pela sociedade e delimitado pela família.

³⁰ A temática religiosa nas obras dos artistas estudados será trabalhada no III Capítulo.

Ao se expressarem por meio das frases do depoimento, tais como “moça solteira só podia sair casada... Era feio trabalhar fora, só se fosse professora” (GALINDO, 2006), ou “Eu fui fazer escola normal e lá eu me identifiquei com aqueles trabalhos de arte... Essa coisa de trabalhar com as mãos (...)” (UCHÔA, 2006), observa-se a pressão social para que as mesmas assumissem sua função na vida familiar. A formação deveria ser como professora, única profissão aceitável na juventude de Isa Galindo, formação também seguida por Analice Uchôa algumas décadas depois. Os trabalhos artísticos eram obrigatórios para a formação das moças, que deveriam ser prendadas em artes manuais.

Nos depoimentos dos homens, Alexandre Filho e Tadeu Lira, percebemos a tendência para colocar em primeiro plano o trabalho e, em segundo, o investimento nos estudos. Seguir os passos profissionais do pai ou acompanhá-lo na profissão era algo desejável para Tadeu Lira; Alexandre Filho não chega nem a citar as brincadeiras: o trabalho toma logo o seu lugar como a atividade mais importante. As relações com a escola são colocadas em segundo plano para ambos, o trabalho era não apenas desejável como imprescindível diante da família, como mostra a frase de Tadeu Lira: “Eu não era muito ligado a estudar mesmo (...)” (LIRA, 2006). O mesmo transparece quando Alexandre Filho fala: “Ah, lembro (...) Brincadeiras (...) Eu trabalhava” (FILHO, 2006).

Para todos os artistas entrevistados, a juventude foi uma fase de dedicação ao trabalho, seja ele qual for, incluindo a formação inicial para a arte. As descobertas profissionais ocorreram de forma diversa para eles. Apenas Tadeu Lira almejava tornar-se artista, procurando formação adequada desde jovem e ingressando no mercado de trabalho na área de publicidade. Os outros não imaginavam que isso fosse possível.

Tadeu Lira teve no ambiente doméstico, incentivo e condições necessárias para se tornar artista. Em relação ao Pai declarou em seu depoimento: “(...) ele sempre incentivou (...) nunca dava opinião não, deixava à vontade” (LIRA, 2006). Analice Uchôa tem um primo artista plástico que a incentivou muito a tornar-se pintora. Isa Galindo teve contato com atividades artísticas na escola e na feira de Caruaru. O único que não tinha contato com a arte era Alexandre Filho, segundo o qual o ambiente familiar não ajudou muito para o desenvolvimento da sua carreira artística. Sua família não demonstrava nenhuma relação com o meio artístico. A vida simples no interior não possibilitava muito contato com as artes plásticas, muito menos uma educação estética, o que só foi ocorrer na idade adulta. Mesmo depois da evidência do seu potencial como artista, Alexandre relata que os familiares disseram “ (...) você vai ficar nesse negócio de pintura, isso não tem futuro não, vai estudar, fazer um concurso para um banco (...)” (ALEXANDRE FILHO, 2006). Para ele, ninguém da

família deu apoio à sua carreira. Esse fato não impediu que Alexandre continuasse sua profissionalização como artista. Ignorou a posição da família e continuou sua trajetória

(...) eu ignorei, porque ganhava dinheiro suficiente para me manter. Eles começaram a ver matérias sobre mim na televisão, no jornal, nas revistas (...) já falavam comigo de outra maneira (...) (ALEXANDRE FILHO, 2006).

Analice Uchôa contou que seu “(...) irmão mais novo, o caçula, desenhava muuuito bem, ele fazia uns cavalos perfeitos, fazia rostos, e nunca foi para aula, eu (...) Sempre admirava o trabalho dele (...)”. Ela se ressentia porque “(...) ele não botou isso pra frente” (UCHÔA, 2006). No entanto sua maior influência foi o seu primo, Carlos Djalma, artista plástico profissional, que a incentivou durante o início de seu trabalho, doando pincéis e tintas e orientando para que deixasse o artesanato e se dedicasse à pintura. Segundo ela, seu primo teve um sonho com uma exposição da artista, antes mesmo de ela ter pintado seu primeiro quadro. A artista descreveu que seu primo, ao ver seus primeiros quadros, exclamou: “você é *naïf* (...) não precisa mais estudar, só vai pintar, pinte que vai pegar jeito, mas você não precisa de curso nenhum (...)” (UCHÔA, 2006). Para Analice, só Carlos Djalma acreditou no seu trabalho, os outros parentes não, talvez pelo fato de apresentar um estilo diferente do seu primo, referência na família para a arte.

Isa Galindo citou sua irmã como o único membro da família que fazia arte, mas que deixou de pintar por desinteresse. Para Isa se tornar artista foi um acaso, não estava em seus planos, embora, sempre tenha demonstrado interesse pelas atividades artísticas. Durante a entrevista, ela relata: “eu não digo que sou artista (...) dizem que sou (risos) meu trabalho fala por mim” (GALINDO, 2006). Durante nossos primeiros contatos, ela afirmava: “sou mais dona de casa do que artista”. Essa postura demonstra receio em assumir sua identidade profissional apesar do seu extenso currículo como artista. No entanto essa postura torna sua situação confortável diante da família, a pintura aparece como um hobby e não como sua ocupação principal.

A família, no que diz respeito à profissionalização dos artistas, segundo os depoimentos, costuma alegar dois entraves: a instabilidade financeira e o estigma associado à figura do artista³¹. Isso está refletido no fato de desencorajarem a tendência e as habilidades para a arte. Em dois dos depoimentos citados, constatamos que a presença de parentes artistas foi um elemento motivador para o desenvolvimento inicial do trabalho como artista. Embora o descrédito da família em relação aos mesmos, pelo menos no início da carreira, tenha sido marcante, já que alguns dos parentes citados, mesmo sendo talentosos, não levaram a sério as

³¹ Como vagabundo, irresponsável e/ou miserável.

suas habilidades artísticas por inúmeras variáveis e não acreditaram no potencial que aparentemente apresentavam.

Apesar de ter recebido o incentivo do pai para seguir em frente com o seu trabalho como artista, Tadeu Lira procurou, desde o início, afastar-se da influência direta do trabalho dele, optando pela pintura *naïf* como uma maneira de se diferenciar do estigma de filho de artista. Para ele, “família sempre (risos) (...) é do lado do artista, nunca vai ser contra.” Quando fala dos próprios filhos, afirma: “Todos tinham um grande interesse [pela arte], eu vi que não tinha futuro (...) (risos) como eu já estou dentro mesmo, não tem mais jeito” (LIRA, 2006). Mesmo reconhecendo as habilidades dos filhos para a arte, preferiu afastá-los desse caminho e direcioná-los para os estudos, até que eles esquecessem da arte.

Para Tadeu Lira, a arte sempre foi pensada como uma profissão e sua tentativa foi a de manter o mesmo padrão financeiro da família ou, se possível, melhorá-lo. Como isso não foi possível, devido aos altos e baixos do mercado de arte, passou a demonstrar desencantamento com o trabalho. Apesar disso, tem tentado produzir quadros temáticos para concursos que possam garantir reconhecimento e algum retorno econômico.

As falas dos entrevistados revelam que há um descaso da família ou, pelo menos, falta de incentivo para o desenvolvimento do trabalho deles, embora permaneça sempre implícita a vontade de ser reconhecido por ela. Todos os entrevistados parecem ter certeza de que o trabalho artístico é o caminho correto. Os familiares só começaram a valorizar a produção do artista depois que o trabalho passou a ser elogiado nos jornais ou indicado por outros artistas famosos.

Outro elemento presente nas falas dos entrevistados foi a migração para outros estados do país³². Para eles a migração não foi uma tentativa de melhorar a qualidade de vida da família.

Alexandre Filho migrou da Paraíba para o Rio Grande do Norte, onde residiu por dezessete anos. Seguiu para Recife, depois para o Rio de Janeiro, Brasília, voltou para o Rio e, finalmente, fixou residência na Paraíba. Tadeu Lira morou alguns anos em São Paulo, trabalhando como artista gráfico até voltar para João Pessoa, onde formou família e fixou residência. Analice Uchôa também morou em São Paulo, trabalhando como artesã até voltar

³² Entre as décadas de 1960 e 1980, o fluxo migratório do Nordeste para outras regiões do país foi intenso. Os nordestinos partiam em busca de melhores condições de sobrevivência, do emprego tão sonhado, da fortuna, no Sul e Sudeste do Brasil. Na maioria das vezes, apenas os homens migravam, deixando na terra natal mulher e filhos. Algumas migrantes seguiam para estados vizinhos em períodos sazonais, principalmente durante a colheita, para trabalhar como mão de obra barata em usinas e fazendas e trazer o sustento da família. Desde a década de 1940, o fenômeno da migração foi retratado em obras da literatura como “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, e nas artes plásticas, como na série “Os Retirantes”, de Cândido Portinari.

para João Pessoa. Isa Galindo Saiu de Caruaru para Fortaleza, depois para Brasília e finalmente, mudou-se para João Pessoa, acompanhando o marido.

Para alguns dos artistas entrevistados, o apoio da família foi fundamental para sua profissionalização. Nos casos em que não houve o interesse dos parentes em relação aos seus trabalhos, os artistas continuaram produzindo e divulgando aquilo que faziam, independente disso, o que demonstra uma motivação intrínseca em produzir sua arte, independente da relação com a estrutura familiar.

3.3 PROFISSIONALIZAÇÃO: O DESPERTAR DO ARTISTA

Segundos os depoimentos coletados durante as entrevistas com os artistas, as experiências vivenciadas em cidades maiores do que João Pessoa, principalmente no eixo Rio - São Paulo, são descritas como fundamentais para despertar o desejo do contato com a Arte e para estimular a sua produção. O fato de visitar espaços expositivos, participar de feiras de artesanato e conhecer outros artistas tornou-se uma condição fundamental para que os entrevistados acreditassem em seu potencial, embora a habilidade para o trabalho com arte estivesse presente em alguns deles desde crianças, como descreve Alexandre Filho: “(...) Desde muito pequeno, eu desenhava, fazia meus rabiscos, todo lugar que eu encontrava ia rabiscando, fazendo (...)” (FILHO, 2006).

Para todos os entrevistados, o despertar como artista surgiu na idade adulta, por meio de encontro com pessoas que os estimularam, de oportunidades que surgiram ou mesmo pelo reconhecimento do seu trabalho em salões de arte.

Tadeu Lira foi o único que, desde criança, recebeu o apoio do pai. Mesmo assim, trabalha até hoje como artista gráfico, iniciando a carreira em São Paulo e continuando em João Pessoa, como descreve em sua fala:

(...) Quando eu fui para São Paulo comecei a visitar muitas galerias, (...) eu era mais ligado às artes gráficas a parte da propaganda e publicidade (...) lá eu não tinha tempo para pintar. Aí comecei a visitar aquelas feiras, feira de Embu, exposição também, quando agente tinha convite eu ia, aí comecei a me interessar. (...) Lá eu não tive chance de me envolver com artes plásticas (...) Eu trabalhava mais com (...) publicidade na agência de propaganda. Não tinha curso nenhum... trabalhava em gráfica (...). (LIRA, 2006)

Na década de 1980, já residindo em João Pessoa, Tadeu começou a pintar nas horas vagas, principalmente à noite, já que trabalhava dois expedientes na gráfica do jornal A União, passando logo depois a expor sua produção artística.

Alexandre Filho, como já foi citado, recebeu influência dos amigos e do artista Luís Canabrava, durante sua estadia no Rio de Janeiro, além do contato com a coleção particular do jornalista Gasparino da Mata. No seu caso, o ambiente cultural do bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, foi imprescindível para despertar o desejo no imigrante nordestino de tornar-se artista, como descreve no depoimento abaixo:

O Luis Canabrava tinha um ateliê bem próximo, eu fui me entrosando, fiz amizade com Luis e disse que sabia desenhar, podia fazer uns quadros também, ele não acreditou e disse: - Vou te dar umas telas, uns papéis pra você riscar e fazer um negócio aí; quero ver o que você faz. Peguei e fiz várias coisas lá, ele ficou empolgadíssimo, aí disse: - Não é possível um negócio desse você trabalha em uma loja, vai ter que sair. Aí eu disse: - Tá louco, vou sair do meu trabalho, vou morrer de fome. Ele disse: - Não, vamos fazer o seguinte, eu vou te inscrever no Salão Nacional de Arte Moderna, esses trabalhos pequenos você passa (...) Você pode passar para uma tela, isso que você fez aí? – Vou ver. Ele me deu tinta, eu não tinha nada disso. (ALEXANDRE FILHO, 2006)

O contato descrito anteriormente por Alexandre Filho foi o momento inicial de um processo que o tornaria repentinamente um dos artistas mais badalados do país, na década de 1960, modificando profundamente sua vida. A seleção e comercialização das suas três primeiras obras, durante o XV Salão Nacional de Arte Moderna, definiu outro rumo a sua trajetória profissional: ele deixou o emprego como comerciário e passou a dedicar-se integralmente à produção como artista, sobrevivendo da comercialização de seus trabalhos até hoje. Novas perspectivas profissionais e pessoais emergiram com a descoberta do seu potencial como artista, até então impensadas diante da sua trajetória como rapaz de origem humilde, migrante nordestino no Sudeste do país. As relações construídas ao longo do tempo em várias profissões, culminaram com o contato com intelectuais importantes do período, os quais valorizaram as suas habilidades e estimularam sua participação em salões e exposições coletivas.

Para Analice Uchôa, o período em que morou em São Paulo foi decisivo para seu amadurecimento profissional e descoberta como artista. O fato de ter ficado desempregada após concluir seu curso de Psicologia foi um estímulo para a produção do artesanato como fonte de renda. Iniciou o trabalho com o revestimento de caixinhas de madeira, partindo depois para a produção de bijuterias, depois para a confecção de mini-esculturas na casca do cajá e, finalmente, chegou à pintura. Na sua fala, está explícito que, mesmo estando na cidade

de São Paulo, tinha pouco contato com o meio artístico: “[com as] artes plásticas, eu não tinha... nenhuma ligação (...) mais com os artesãos, pessoas que trabalhavam com pedras, com lapidação (...) nunca fui [a museus]... só ao Museu do Ipiranga. (risos)” (UCHÔA, 2006).

Para os artistas Tadeu Lira e Analice Uchôa, os contatos que vivenciaram com os artesãos, com a arte popular, com os artistas de rua, nas feiras, nas praças e nas exposições em São Paulo foram o início, o despertar do interesse pelas artes plásticas. O fato de observarem a produção visual de outros artistas, com estilos variados, fomentou o potencial de suas criações e apontou as possibilidades do mercado para a comercialização dos seus trabalhos. Embora Tadeu Lira tenha atuado nesse período apenas como artista gráfico, e Analice Uchôa, como artesã, posteriormente, desenvolveram seus trabalhos como artistas, já residindo em João Pessoa.

Segundo as fontes consultadas e os depoimentos, Isa Galindo, Tadeu Lira e Analice Uchôa foram artistas que, mesmo tendo migrado do seu estado natal para outros estados, desenvolveram toda a sua trajetória artística na cidade de João Pessoa. Chamamos a atenção para o fato de que a descoberta das habilidades artísticas surgiu, na maioria dos casos, por coincidência de alguns fatores - todas as trajetórias foram sendo construídas à medida que as habilidades foram sendo valorizadas e postas em prática. Outro aspecto que queremos ressaltar é a manifestação do riso e dos momentos de silêncio entre as falas e expressões durante as entrevistas, elementos associados ao desconforto aparente durante algumas perguntas ou exposição de fatos marcantes em suas trajetórias da vida. As expressões relatadas durante as entrevistas permanecem vivas na memória dos artistas como situações criativas de sua juventude permanentemente lembradas.

Analice Uchôa relatou que um sonho desencadeou seu desejo de tornar-se artista, que ela descreve na fala seguinte: “(...) eu tive um sonho, que eu estava na França, em Paris, participando de uma exposição minha, só que, no sonho, eu não via, (...) mas foi muito forte, muito, muito, muito forte” (UCHÔA, 2006). Esse sonho de tornar-se artista foi compartilhado com seu primo, que também relatou um sonho semelhante. Embora a artista não tenha certeza da sua veracidade, ele serviu de estímulo para a produção da primeira série de seus quadros.

Apesar de afirmar que não liga muito para o significado dos sonhos, Analice Uchôa fala do sonho que deu origem a seu desejo de tornar-se artista como algo mágico, um momento único, quase sobrenatural, um acontecimento em sua vida, algo sagrado, uma epifania³³. O acaso também está presente no relato de Alexandre Filho sobre seu contato com

³³ Epifania: aparição ou manifestação divina; festividade religiosa com que se celebra essa aparição.

os amigos no Rio de Janeiro, possibilitando a descoberta das suas habilidades como artista. Essa postura, que descreve a arte *naïf* como algo puramente espontâneo, vincula-se aos ideais oriundos do Romantismo do século XIX. A mitificação da produção expressiva ingênua como algo inato, espontâneo, simples, dependente apenas das condições ambientais adequadas para emergir como produção expressiva, ainda é o principal fator utilizado para a identificação desse tipo de produção, como descreve o Professor Hermano José:

(...) Eu acho que é da maior importância levar e procurar incentivar a arte do povo, que vem da origem mais simples, sem sofisticação... Andy Warhol em Nova Iorque fez aquelas caixas... eu acho que é importante, porque é arte deles, aqui em João Pessoa ou no interior da Paraíba não tem sentido, você não vive isso. Arte para mim é isso, o que você vive, o artista tem que ser assim o que ele vive, você fala do que conhece, como é que se pode querer que o primitivo daqui de João Pessoa, que ainda é quase uma província, seja um conceitual; pode até acontecer, mas é muito mais difícil, porque não tem essa vivência. Pop Art só podia ser americana e o nosso primitivo é o cordel daqui. (HERMANO JOSÉ, 2006).

Relatos de sonhos ou de imagens oníricas estão sempre associados ao discurso sobre a arte *naïf* presente nos textos críticos, nos depoimentos dos artistas e no imaginário popular. Algumas questões emergem dessa discussão: a primeira delas refere-se ao fato de a arte ser compreendida como um “dom”, algo divino, adquirido pelo artista sem esforço, um talento inato que, em determinado momento da vida, surge como por encanto e modifica radicalmente o rumo da vida. Essa visão ligada à idéia do artista como um ser iluminado, resquício da postura romântica presente na concepção de uma arte ingênua, foi construída historicamente desde o momento em que os artistas plásticos se proclamaram intelectuais, passando a se auto-retratar nos quadros ou a assinar suas obras. Observamos, no depoimento seguinte da marchand Roseli Garcia, proprietária da Galeria Gamela em João Pessoa, que essa concepção ainda está presente no mercado de arte local:

Para mim a pintura *naïf* é exatamente a pintura da emoção, daquele artista que não teve, que não fez escola, não participou de oficinas, de projetos, de universidades, aquela pessoa bem simples, autêntica, de uma espontaneidade, é uma pintura espontânea, sem muito estudo, mas de uma luz assim (...) de uma coisa nata. É aquela pintura que brota que nasce realmente da expressividade, da espontaneidade do artista, ela não é estudada entre fundo, forma, todos aqueles elementos que temos numa visão normal de uma pintura acadêmica ou não. Então, é aquela proposta realmente de espontaneidade, de liberdade de cores, de formas, do fazer, do imaginário. Aquele artista que se propõe a expressar através do desenho, da pintura, da xilogravura, seja de que técnica for, mas ele expõe aquela força da alma, sem preocupações com conceitos, normas, com estilos assim conceituados. (GARCIA, 2006)

Não podemos questionar algumas das variáveis citadas, como a espontaneidade, a falta de formação artística, a representação de imagens idílicas, o simbolismo ligado ao mundo

rural, porque consideramos essas características essenciais para definir esse tipo de produção. No entanto, Gullar (1982, p. 44-45) aponta que o mundo que “ (...) o artista cria ou inventa nasce da sua cultura, da sua experiência de vida, das idéias que ele tem na cabeça, enfim, de sua visão de mundo, que tanto pode ser erudita como ingênua”. Concordamos com esse autor, já que compreendemos que a arte *naïf* é um reflexo das concepções de mundo que os artistas adquirem pelo conjunto de experiências materiais e imateriais propiciados por sua cultura, que são expressas em suas composições visuais figurativas, traduzidas em imagens peculiares, formatando a estética *naïf*.

Gullar denomina essa arte de “ingênua” e levanta uma questão: O “que é *cultura ingênua*?” e a ela responde da seguinte forma: “ (...) uma concepção de mundo assistemática, em que se misturam noções morais e superstições, bem como os valores difundidos pelos meios de comunicação de massas. Seria (...) o que se chama de cultura popular” (GULLAR, 1982, p. 44 -45). Essa questão é essencial para esta pesquisa e implica associações como: se existe uma cultura ingênua ou popular, existe uma cultura não-ingênua ou não-popular. Há, nessa idéia, uma dicotomização dos saberes que nega a contaminação, o diálogo, a mistura de culturas, a multiculturalidade comum na literatura a partir da década de 1980. A postura do autor reforça a dicotomia das expressões “cultura erudita” e “cultura popular”. Porém, ele reconhece, em seguida, que essa relação não é assim tão simples.

(...) essa cultura é, não obstante, de enorme complexidade, tanto mais que, dado seu caráter assistemático e sua abertura à superstição e ao mítico, incorpora fluentemente as expressões profundas do inconsciente. Essa incorporação é facilmente perceptível na pintura e na escultura desses artistas *ingênuos*. (GULLAR, 1982, p. 44 -45)

Entendemos que a complexidade da arte *naïf*, além de estabelecer relações entre as expressões conscientes e inconscientes por meio do simbolismo dos arquétipos, também demonstra a possibilidade do diálogo entre culturas. Embora a produção simbólica *naïf* não seja a expressão direta da cultura contemporânea urbana, já que a tendência da cultura dominante é a incorporação das culturas periféricas ou ao consumo das mesmas como exóticas ou diferentes, ela reflete uma forma de concepção sobre o mundo atual, que permanece no seio das discussões culturais da nossa era. A arte *naïf* expressa uma forma de entender as relações pessoais e coletivas do artista com a cultura atual, ele não está alheia às descobertas da ciência, ao avanço da tecnologia, às mudanças conceituais da arte e da estética. Os artistas têm acesso a inúmeras informações veiculadas pela mídia; sua expressão artística torna-se a manifestação de sua forma de ser e estar no mundo. “Por mais incoerente que seja a

elaboração que ele faça dessas noções, elas atuam em sua maneira de refletir a realidade e de responder a ela” (GULLAR, 1982, p. 44 -45).

Para Gullar, “Com relação à sua própria cultura, o artista *ingênuo* é um homem culto, mais culto do que nós, com respeito à nossa cultura: ele domina, como qualquer outro. E desse modo, sua arte é a expressão mais alta dessa cultura (...)” (GULLAR, 1982, P. 44-45).

Mesmo mantendo a dualidade entre culturas, o autor chama atenção para o fato de o artista *naïf* transitar entre mundos diversos. Na maioria das vezes, a origem do artista *naïf* é popular e, por meio da arte, ele passa a conviver com um universo distinto do seu, circulando em galerias, museus e centros culturais, entra em contato com outros artistas, com jornalistas, críticos, marchands, curadores e clientes oriundos das classes economicamente favorecidas, tornando-se muitas vezes celebridade, passando a ser assediado pela mídia. A fala de Gullar refere-se, “(...) particularmente, aos artistas primitivos do meio rural, mas essas considerações podem ser estendidas ao primitivo que habita as grandes cidades, uma vez que a cultura metropolitana não abrange igualmente toda a população urbana. Há pessoas que habitam a cidade mais se mantêm ligadas às suas origens culturais provincianas” (GULLAR, 1982, p. 45).

Embora situada na década de 1980, a concepção que Gullar nos apresenta sobre arte ingênua está presente nos principais discursos sobre esse tipo de expressão estética na cultura contemporânea. Neste estudo, procuramos ressaltar o caráter multicultural dessa forma de expressão visual: entendemos esse tipo de produção como parte da cultura contemporânea, com sua multiplicidade de conceitos e possibilidades, leituras e releituras, permeando a concepção de local e global, urbano e rural, fazendo parte do caldeirão cultural da pós-modernidade, como assevera Mokarzel:

Inserido nesta conjuntura econômica, social e política, encontra-se um volumoso fluxo migratório transitando em várias direções. Nesse trânsito, misturas étnicas e culturas ficam visíveis, alojando-se em uma zona de contato móvel, onde acontece um estado de contaminação mútua. A recíproca transmissão de culturas tanto pode dar-se no sentido “centro-periferia”, como no sentido “periferia-centro”, ou até de “periferia para periferia”. E desta forma, os pontos de contato passam a absorver um repertório híbrido e intercultural. (MOKARZEL, 2006, p. 22)

A arte *naïf* é um desses pontos de contato entre a diversidade existente na atualidade, compreendendo um campo heterôgeneo de manifestações que se interconectam. Nesta pesquisa, buscamos entender as complexas relações que envolvem a produção da arte *naïf* e sua permanência diante das tendências contemporâneas nas artes visuais.



III CAPÍTULO

4. ARTE *NAÏF* E O SIGNO REGIONAL CONTEMPORÂNEO

No contexto contemporâneo, a produção pictórica *naïf* mantém-se como refluxo presente no internacionalismo das vanguardas artísticas, a partir de dois signos culturais: o signo multicultural e o signo imaginário/arquetípico.

O signo multicultural consolidou-se como tendência de pensamento a partir da década de 1960, sendo difundido por influência americana e latina a partir dos trabalhos de McLaren (1999, 1997), Semprini (1999) e Trindade (2002). Esse multiculturalismo surgiu no contexto das lutas e dos movimentos sociais das minorias - negros, índios, mulheres, homossexuais, imigrantes e latinos - movimentos até então vistos como secundários, e que passam a ganhar espaços sociais e culturais, adquirindo direitos legais em diversos países.

A abordagem multicultural pode ser vista como uma postura de respeito às diferenças, servindo de roupagem para o “politicamente correto”. Nessa concepção, todas as verdades passam a ser relativas à construção cultural de um determinado grupo social, ancorado geralmente em questões regionais ou locais que, devido à sua abrangência e importância, possibilitam a universalidade. Cada indivíduo é capaz de dialogar com outras culturas a partir da sua cultura de origem, vendo, sentindo e interpretando o mundo por meio de seus indicadores culturais .

O mundo contemporâneo está repleto de exemplos marcantes do não-reconhecimento do outro, da negação do diferente como um ser humano pleno, gerando ações de vandalismo, guerras, xenofobia, segregação, discriminação racial, sexual, étnica, de gênero e de classe. Esse quadro, entre outras coisas, aumenta a violência urbana, a prostituição, e a incidência da criminalidade. É também um mundo marcado pelas oportunidades, pela pluralidade cultural, pela globalização de informações, pelo acesso à tecnologia da informação e comunicação, pela era da imagem virtual, tornando o signo multicultural um reflexo da cultura global, construído por meio dos fluxos globalizantes, permitindo a convivência da diversidade de costumes sem o monopólio de um padrão cultural sobre todos os outros.

Na pós-modernidade, a hegemonia do padrão cultural tem sido imposta pelo homem, branco, rico e heterossexual, marginalizando todos aqueles indivíduos que não se enquadram nessa classificação. O multiculturalismo crítico emerge como a voz das minorias, buscando quebrar o paradigma hegemônico em busca de liberdade e convivência pacífica, sob a máxima do “aprender a conviver”, permitindo o diálogo, as parcerias, a equidade de gênero, classes e etnia (RICHTER, 2003, p. 35-36)..

A posição multicultural na arte atual resvala na postura da produção de uma *intelligentsia* visual do fim do século XX e início do XXI, ancorada não apenas na figura emblemática do artista, mas no “discurso competente” do historiador da arte, do crítico, do curador. Uma das vertentes artísticas contemporâneas, denominada de “signo regional”, aponta para a retomada da relação local/global na produção visual, possibilitando a presença de elementos da tradição, dialogando com a tecnologia, o que levou à denominação de algumas obras ou artistas pelo critério étnico ou cultural, como afirma Fabrini: “(...) a rubrica *arte funky* ou de expressão das “minorias” (um termo *campi* dos anos 80 que se difundiu pelo espaço público ou midiático): a arte hispânica, a arte negra ou afro-caribenha, a arte indígena, etc” (FABRINI, 2002, p. 93).

Essa produção se estabelece na pintura como uma reação à vanguarda de fim de século e seu ascetismo: é o retorno da figuração na arte, da cor em excesso, da narrativa e das características locais. Para Fabrini, essa produção equivale às “pinturas que reagiram contra as vanguardas tardias [...] reapropriando-se do imaginário *naïf*” (FABRINI, 2002, p. 93) esse tipo de produção artística ganhou espaços específicos na arte contemporânea, permitindo o retorno à pintura, como aponta Fusco, quando descreve o fenômeno da “Transvanguarda”³⁴:

(...) um restabelecimento do manual no prazer de uma execução que reintroduz na arte o prazer da pintura (...) não existe apenas a classe alta das vanguardas históricas, existe também, a classe baixa das culturas menores, de um gosto proveniente da prática artesanal e das artes menores (...). (FUSCO, 1988, p. 369-370).

Pintores (no sentido convencional do termo) emergem como grandes nomes do cenário internacional contemporâneo, como é o caso do italiano Francesco Clemente, com uma pintura autobiográfica e figurativa, que combina ritmo e expressão livre com acentuada carga erótica, embora não chegue a sugerir uma narrativa em suas obras (ARCHER, 2001, p. 159). A Transvanguurada parece ignorar totalmente a vanguarda em relação à pintura, ainda segundo Fusco:

(...) À primeira vista – e talvez não só aqui – as obras da Transvanguarda parecem decididamente feias (o apelo ao binômio feio/belo parece-nos legítimo, já que se fala de retorno ao prazer da pintura), executada por artistas inexperientes ou, pelo menos, imaturos: parecem pintores de domingo empenhados em uma tarefa que os transcende. (FUSCO, 1988, p. 370)

Uma nova relação com a pintura se instaura na arte contemporânea. Esses artistas retomam o gosto pelo artesanal, utilizando suportes convencionais para a arte, como telas, tintas e pincéis, incluindo a tradicional pintura a óleo, meios renegados pelas tendências

³⁴ Fusco informa que o principal idealizador desse termo foi o crítico Achille Benito Olívia, ao analisar o ecletismo dessa tendência na busca da factualidade da pintura tradicional (FUSCO, 1988, p. 369-370).

anteriores. Estabeleceu-se o retorno ao prazer de pintar e uma nova relação com a apreciação da arte. “(...) A redescoberta do gosto por uma arte artesanal, o desejo de reconquistar um público, já cansado de justificações intelectualistas e tão esclarecido que já não se escandalizava com nada (...)” (FUSCO, 1988, p. 370, 376).

Esse tipo de manifestação artística contemporânea renuncia à limpeza visual do minimalismo, ao predomínio das idéias da arte conceitual, à absorção da mídia proposta pela pop art ou pelo hiper-realismo e à possibilidade da abstração geométrica, para produzir trabalhos que

São predominantemente figurativos, suntuosamente coloridos e tentam expressar histórias e os costumes locais. (...) Renunciando a busca vanguardista, eles investiram na comunicação imediata, figurativa e de acento *naïf* para reintroduzir a experiência humana, ausente, segundo eles, [os artistas] dos movimentos artísticos dos anos 60 a 70. (FABRINI, 2002, p. 93)

Nessa poética artística, está presente uma postura da formação autodidata, que conduz à simplicidade, ao imediatismo e à pouca teorização sobre o trabalho, remetendo-nos, segundo Fabrinni, a artistas como Diego Rivera, Frida Kahlo, David Siqueiros, Clemente Orozco, Georgina O’Keefe, Fernando Botero e Henri Rousseau. Emergiu dessa vertente uma pintura simples, com imagens planas ou com sugestões de volume bem demarcado, figurativa, com representações de paisagens próximas do surrealismo, imagens cujas “(...) Suas cores brilhantes adaptam-se tanto à economia formal das imagens publicitárias como às do imaginário primitivista” (FABRINI, 2002, p. 95).

Três artistas destacam-se no cenário internacional ao representar uma arte de signo regional: o americano Roger Brown, com sua pintura que busca o casamento entre a arte *naïf* e a representação pop; o hondurenho Francisco Alvarado-Juarez, com uma pintura herdeira das imagens do mundo surrealista da obra de Frida Kahlo, do imaginário da arte pré-colombiana, da pintura popular com seu surrealismo *naïf*, dos anônimos ex-votos mexicanos do século XIX; e o artista americano Roy de Forest, com sua figuração estilizada, de fortes contornos, cores quentes e planas, com sobreposições e técnica primitiva de representação.

A principal contribuição dessa tendência contemporânea é a postura de “resistência cultural”, avessa ao maniqueísmo e à xenofobia. Essa tendência artística bebe nas mesmas fontes que, no fim do século XIX e início do XX, deram margem para a eclosão das primeiras vanguardas, a partir das experimentações de Van Gogh, Gauguin, Ensor e Munch. No entanto apresenta-se como arte engajada, dando visibilidade ao imaginário da diversidade cultural e permitindo a perpetuação de um corpus visual *naïf* na arte contemporânea.

Com a abertura estilística e a ampliação das possibilidades de criação surgidas com a Arte Contemporânea, o conceito *naïf* passou a abranger outros caminhos e, desde então, tem possibilitado um diálogo mais estreito com a arte hegemônica. Um exemplo concreto desse fenômeno foi a Bienal *naïfs* do Brasil, realizada entre outubro de 2006 e janeiro de 2007, na cidade paulista de Piracicaba, com o tema *Naïfs [Entre Culturas]*, sob a curadoria geral de Ana Mae Barbosa.

Barbosa (2006), no texto de apresentação da exposição paralela intitulada *Mostra [Entre Culturas] Matrizes Populares*, defende a inter-relação da arte popular, da cultura visual do povo, com os artistas eruditos que trabalham com matrizes populares, como forma de aproximar essas várias tendências de produção visual presentes no cenário contemporâneo:

É impossível desenvolvermos uma sociedade de cultura multirracial se nos basearmos apenas nas diferenças, pois tem sido em nome delas que se vem negado às comunidades pobres o direito de exercer suas habilidades dentro da arte contemporânea. (Barbosa, 2006, p. 153)

Essa re-afirmação do signo regional na contemporaneidade redimensiona as possibilidades do artista em produzir imagens de caráter universal, sem descartar os símbolos regionais de sua cultura. O novo olhar *naïf*, ao afirmar o local por meio da produção artística como o diferencial do trabalho, aponta para conexões possíveis entre as diferentes culturas e minimiza o fosso entre centro e periferia, em oposição às vertentes da História da Arte Moderna focadas na produção européia e norte-americana.

Ao absorver os signos primitivos, essa vertente da pós-vanguarda aproxima o “inconsciente psíquico” da “produção cultural”, reaparecendo nos discursos e textos sobre a arte contemporânea como mais uma possibilidade para o artista. Para Fabrinni, “O signo *naïf* pós-vanguardista diferencia-se do *alter-signo* das vanguardas, fruto estereotipado de uma projeção modernista, pois é um *signo diferido que resulta da afirmação das identidades culturais*” (FABRINI, 2002, p. 102). Como um fenômeno moderno que permanece resistente e vivo na pós-modernidade, a produção da estética *naïf* mantém-se em pleno processo de desenvolvimento. Novos artistas surgem no cenário internacional, e outros dialogam cada vez mais com a arte contemporânea e vice-versa.

No Brasil, destaca-se o vigor da obra de Arthur Bispo do Rosário³⁵, por meio da abertura proposta pelas tendências atuais da arte contemporânea. Sua escolha pela curadoria da Fundação Bienal de São Paulo, para representar o país ao lado de Nuno Ramos, na 49ª Bienal de Veneza, demonstra a importância da sua obra para o patrimônio visual do país. Seu trabalho foi construído ao longo de quase 50 anos de clausura como interno na Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro, de 1938 até o seu falecimento em 1979. Pelo conjunto de sua obra, Bispo é considerado como um dos principais artistas brasileiros do século XX.

A segunda vertente que interessa para esta pesquisa é a do signo imaginário/arquetípico, concepção que parte da construção da “ciência do imaginário”³⁶. Interessa para este trabalho a concepção de imagem presente na abordagem antropológica do imaginário fundamentada na psicologia profunda, pela forma com que aborda as imagens, como representações de elementos afetivos universais, presentes nas estruturas do inconsciente, elaborados em forma de arquétipos. A imagem, nessa concepção, remete à manifestação do sagrado, à epifania. Procuraremos preservar os elementos que se referem às diferenças culturais presentes nas obras dos artistas estudados, buscando a historicidade das mesmas, possibilitando o diálogo entre o universal, o particular e o social.

Para Jung (2000), o entendimento da imagem assenta-se no modelo da busca do auto-conhecimento, que intitulou de “Processo de Individuação” da psique. Por meio do estudo dos sonhos ou das imagens espontâneas, Jung aplicou um método de interpretação que se assemelha à forma como o budismo tibetano trabalha com as “mandalas”, em busca do equilíbrio do *self*. Sua teoria aponta o potencial do “inconsciente coletivo” como uma forma de entendimento do conceito de “arquétipo”. Essa teoria influenciou a obra de Durand (2001) e Eliade (1991).

Levamos em conta a concepção presente na teoria do imaginário de que “o simbólico comporta um componente racional real e representa o real ou tudo aquilo que é indispensável

³⁵ Arthur Bispo do Rosário foi internado com diagnóstico de esquizofrenia paranóide, na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Sua produção visual foi descoberta por acaso pelo crítico de arte Frederico Moraes em 1980, ao assistir a um quadro do programa Fantástico, da TV Globo, sobre os maus tratos em hospitais psiquiátricos no Brasil. A reportagem despertou seu interesse pelo trabalho de Bispo, e Moraes foi visitá-lo pessoalmente, encantando-se com a força expressiva da sua obra, associando seu trabalho com elementos da obra do artista francês Marcel Duchamp. Em 1993, o Museu de Arte Moderna – MAM, do Rio de Janeiro, organizou sua primeira mostra individual, divulgando sua obra em todo o mundo por meio das bienais de arte.

³⁶ Existem diversas formas de abordar teoricamente o signo arquetípico, entre elas, destacamos as seguintes metodologias: 1. o método estrutural de base antropológica, oriundo das pesquisas de Claude Lévi-Strauss; 2. o método psicanalítico, preconizado por Jacques Lacan; 3. o método semiótico, proposto por [Charles Sanders Peirce](#) (1839-1914); [Ferdinand de Saussure](#) (1857-1913); [Louis Hjelmslev](#) (1899-1965); [Umberto Eco](#) (1932); [Roman Jakobson](#) (1896-) e 4. O método da escola antropológica e filosófica substancialista, representada por Gilbert Durand (1921-); Paul Ricoeur (1913-2005) e Mircea Eliade (1907-1986), baseada na psicologia profunda ou analítica proposta por Carl-Gustav Jung (1875-1961). Neste trabalho, utilizaremos como referencial teórico a metodologia baseada na escola antropológica.

para os homens agirem ou pensarem [...] A vida social é impossível, portanto, fora de uma rede simbólica” (LAPARTINE e TRINDADE, 2003, p. 21). Dessa forma, entendemos que o simbólico é parte essencial da natureza humana, está presente nas representações artísticas e é um dos caminhos possíveis para a aproximação com as imagens sem perder de vista suas funções coletivas.

O simbólico está presente na estrutura das organizações sociais como elemento diferenciador da diversidade cultural, presente em todas as culturas ao longo da construção do domínio da civilização humana no planeta. As manifestações ligadas aos sistemas simbólicos são expressas pela humanidade, desde tempos imemoriais, por meio de diversas formas de manifestação na religião, na mitologia e na Arte. O simbólico é um elemento da estrutura da concepção artística que perpassa as formas de pensamento, os elementos sensoriais, as maneiras de expressão, a construção dos elementos da linguagem visual, as formas de leitura da imagem. Evoca os sentimentos e cria as ferramentas necessárias para a construção do imaginário simbólico universal.

Entendemos que as Ciências Humanas, englobando a História, não devem deixar de levar em conta o potencial latente de conhecimentos oriundos dos símbolos, como diz Duran: “[...] a precisão científica não pode abrir mão de uma “realidade velada” (...), onde os símbolos, estes objetos do imaginário humano, servem como modelo...” (DURAN, 2001, p. 71). Abordamos as “imagens como evidências”, como propõe Burke, ao afirmar que: “[...] Os testemunhos sobre o passado oferecidos pelas imagens são de valor real, suplementando, bem como apoiando as evidências dos documentos escritos” (BURKE, 2004, p. 233). Buscamos, por meio da polissemia das interpretações, seu testemunho sobre a história de vida dos artistas/produtores, suprir as lacunas que eventualmente os textos sobre as imagens estudadas não apontem. Algumas características utilizadas para a identificação da pintura *naïf* a nível global e presentes na pintura dos artistas estudados, como o uso de cores chapadas e planas, a forte incidência de signos regionais, as imagens essencialmente figurativas, a ausência de perspectiva, as composições multicoloridas, a representação idealizada do cotidiano, a supressão do volume, da luz e da sombra, foram levadas em conta durante a análise das imagens nesta pesquisa.

Seguiremos os quatro passos propostos por Burke (2004, p. 236-237) a respeito da análise das imagens, a saber: 1. Procurar distinguir as representações do típico e do excêntrico; 2. Colocar a imagem no contexto (cultural, político, material, etc.); 3. Utilizar séries de imagens por representar um testemunho mais confiável; 4. Procurar ler nas entrelinhas das imagens, usando as pistas das informações visuais.

Para sistematizar a leitura das imagens nesta pesquisa, utilizaremos os seguintes recortes temáticos: o lúdico, o religioso e o telúrico. Entendemos que esses temas estão presentes na obra de todos os artistas pesquisados. A partir dos símbolos recorrentes nos trabalhos, procuraremos estudar cada série de imagens de acordo com o recorte específico, tecendo considerações sobre as possíveis relações entre os mesmos, articulando símbolos pessoais, regionais e universais.

4.1 ARTE NAÏF E O LÚDICO

Em seu livro *Homo Ludens*³⁷, o historiador Johan Huizinga (1872-1945) define o ser humano como fruto de um jogo, parte de uma brincadeira. O homem trabalha (*Homo Faber*), pensa (*Homo Sapiens*) e também brinca (*Homo Ludens*), e a brincadeira é definida como um jogo de relações entre as pessoas, que interliga todas as facetas do ser humano. Como atividade voluntária, o jogo lúdico perpassa por sentimentos de euforia, tristeza, frustração e felicidade (HUIZINGA, 2001).

O aspecto lúdico tem sido muito associado ao mundo da criança, aos brinquedos, às brincadeiras, à representação da vida imaginária, dos sonhos, da fantasia, da alegria desmesurada. O humor jocoso, a galhofa, o riso solto, a ironia surgem, assim, como elementos do mundo adulto, associado aos jogos refinados, desafios ou ao ócio criativo.

Os elementos lúdicos apreendidos pelo ser humano, no período da infância, acompanham todo o seu desenvolvimento, manifestando-se de formas diversas, seja por meio de atividades coletivas e artísticas ou nas expressões de humor. Nas festas populares, nas feiras, em espaços de grande aglomeração de pessoas, o elemento ocioso e lúdico se estabelece. A principal manifestação do lúdico é o riso, que se confunde com o humano - nada mais profundo do que o ato de rir - as caretas, as troças, as risadas, a gargalhada são fenômenos característicos da expressão humana e de sua relação com a vida cotidiana. O riso está presente na fantasia cômica, que possibilita aos homens a utilização da imaginação como instância lúdica e elemento norteador da vida. Para Bérghson, “já se definiu o homem como um animal que rir,

³⁷ Com o mesmo título do livro de Huizinga, o Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, realizou em 2006 a exposição “Homo Ludens”, sob curadoria de Denise Mattar, com o objetivo de demonstrar o diálogo entre a arte e o lúdico.

poderia também ter sido definido como um animal que faz rir” (BERGSON, 1983, p. 12). O riso é um fenômeno social, referendado pelo comportamento dos grupos humanos. Torna-se elemento de resistência pela possibilidade de burlar regras e estabelecer comicidade em qualquer instância de seriedade.

O riso aparece comumente associado à expressão do corpo mecanizado. O ato de rir pode ser associado ao prazer de brincar, na criança, e às brincadeiras presentes nas diversas situações do cotidiano, formas de manifestações do espírito cômico. “O riso é certo gesto social, que resulta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos” (BERGSON, 1983, p. 50).

Para Bakhtin (2002), o que é cerimonioso torna-se cômico e, o riso se estabelece pela expressão de um mundo às avessas, pela carnavalização das situações cotidianas.

Ao analisar a cultura popular no período medieval e no Renascimento, Bakhtin chama atenção para o fato de que, durante as festas, os ritos e atos públicos, o cômico ou risível estão sempre presentes, como uma contraposição à visão oficial do mundo. Nesses eventos, uma nova ordem se estabelece, permitida somente naquele momento ritual. O exemplo maior seria a festa do carnaval:

O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, [...] os espectadores não assistem o carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. [...] Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas leis, isto é, as leis da liberdade (BAKHTIN, 2002, p. 06).

Essa sensação de liberdade, diante da brincadeira, da leveza e da ludicidade de algumas festas populares, aparece nas suas representações por meio das artes visuais, e é muito comum na pintura *naïf*, sobretudo no Nordeste brasileiro. Encontramos também formas de representação do lúdico ligadas ao universo infantil e às brincadeiras de criança. São elas, muitas vezes, representadas de forma singular por meio da pintura. A arte possibilita um rememorar das experiências vividas na infância, colocando o artista e a obra em contato direto com as experiências pessoais e coletivas do público.

Para Jung, “A criança é [...] também *renatus in novam infantiam*, não sendo, portanto, apenas um ser do começo, mas também um ser do fim” (JUNG, 2000, p. 178), significando que o universo infantil nos remete à imagem das primeiras experiências, mas também nos lembra inconscientemente do princípio do fim. No mundo infantil, a eterna luta entre os opostos, entre o bem e o mal; o masculino e o feminino; a luz e a escuridão -princípios simbólicos formadores da essência humana, presentes nas lendas, mitos, histórias e nos contos

de fadas - relaciona comédia e tragédia, permitindo as pessoas vivenciarem simbolicamente o mito do eterno retorno.

A arte, ao possibilitar o contato das pessoas com estímulos variados, desde os mais tradicionais até os mais contemporâneos, possibilita o exercício das sensações óticas, táteis, auditivas, olfativas, interferindo na forma de o homem se relacionar com o mundo que o cerca, estabelecendo um jogo simbólico de sensações, historicidade e imaginário.

Segundo Huzinga (2001, p. 177), o jogo está fora do círculo de relações das coisas sérias e da vida cotidiana, não tem utilidade imediata nem atende a algum objetivo pragmático. Esses elementos também estão presentes na arte, particularmente na música e na dança. Para o autor, as artes plásticas são dependentes da habilidade do artista para a elaboração da forma e feitas em ambientes particulares, para só depois se tornarem públicas, perdendo, com isso, a característica do lúdico: sua exibição passa a ser meramente um acontecimento social, uma exposição, uma mostra, um evento.

Apesar dessa diferença fundamental, é possível encontrar nas artes plásticas vestígios do fator lúdico [...] O grotesco das máscaras de dança dos povos selvagens, a monstruosa confusão de figuras dos totens, as distorções caricaturais das formas humanas e animais, todos esses exemplos parecem sugerir que o jogo é a origem da arte. Mas é apenas uma sugestão (HUIZINGA, 2001, p. 186 e 188).

Huizinga (2001, p. 186 a 188) acredita que o aspecto lúdico tem uma menor importância nas artes plásticas. Nesse ponto discordamos do autor, por acreditar que o aspecto lúdico, nas artes visuais, estabelece-se em algumas composições visuais no momento em que o artista cria seu trabalho, como na recepção pelo público. Identificamos aspectos lúdicos no jogo conceitual, inerente à estrutura da imagem artística, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. Algumas experiências artísticas contemporâneas são expressas como jogos, entre elas, a performance, o vídeo arte, a arte digital e a arte cinética. A interação do público com a obra é cada vez mais próxima. Em alguns trabalhos, o público entra fisicamente na obra, definindo propositalmente ou espontaneamente um lugar de destaque para o jogo lúdico nas artes visuais.

Na arte *naïf*, o lúdico se estabelece como a expressão de um retorno ao mundo infantil. A possibilidade de reviver momentos marcantes da infância permite ao artista e aos apreciadores da obra o retorno a momentos vividos, a lembranças de histórias de tempos remotos, ao contato com elementos simbólicos arquetípicos, possibilitando um olhar sobre a pintura como representação do arcaico; a arte vista como um rito que transcende o cotidiano. As representações, por meio da pintura, de cenas de festas, de brincadeiras e dos brinquedos, da

estilização das formas e da deformação técnica, universalizam as imagens *naïfs*, colocando o particular em contato com o universal, transformando o que parecia apenas cotidiano em evento arquetípico.

Essa redução dos eventos a categorias, e dos indivíduos a arquétipos, levada a cabo pela consciência das camadas populares da Europa, quase até nossos dias, é realizada de conformidade com a ontologia arcaica. Poderíamos dizer que a memória popular devolve ao personagem histórico dos tempos modernos o seu significado como imitador do arquétipo, além de reproduzidor dos gestos arquetípicos [...]. (ELIADE, 1991, p. 44)

Avessas aos cânones acadêmicos, a figuração espontânea *naïf* nega qualquer convenção, estabelecendo um jogo a partir das imagens. As figuras - seja em que dimensões apareçam nos quadros - apresentam deformações estilísticas visíveis, estipulando um jogo de aceitação ou repulsa.

4.1.1 ALEXANDRE FILHO: LÚDICO E SAGRADO

Na obra de Alexandre Filho, o lúdico aparece como uma expressão fantasiosa da infância idealizada. A representação de um menino (ver figuras 37-38), presente nas obras dos anos 1960-1970, personifica a infância no interior nordestino. A liberdade dos meninos pobres do interior do Nordeste, tolhida devido à necessidade da sobrevivência imediata, leva-os a dedicar-se cedo ao trabalho: “Ah, lembro... brincadeiras (...) eu trabalhava [...]” (ALEXANDRE FILHO, 2006). Suas obras retratam um universo pictórico onde o menino brinca e flutua junto à fauna/flora delirante, traços de sua infância, como ele mesmo descreve:

“Ah! Como toda criança no interior, teve uma fase também na minha vida que foi num sítio próximo de Dona Inês, era um lugar muito bom, muita, muita, muita fruta, muito, muito amplo. [...] Foi uma infância normal, saudável. Tinha um sítio na beira do Rio Curimataú [...] todo tipo de fruta que você possa imaginar uma maravilha, nadando no rio, tomando banho [...]” (ALEXANDRE FILHO, 2006)

O desenvolvimento de seu trabalho como artista passou por vários momentos, mantendo algumas características originais, tais como o tratamento do segundo plano, com as cores chapadas, o contorno suave das figuras e o lirismo das imagens. Sua obra amadureceu com o artista, ganhou novas cores, suavidade e contornos nítidos e acumulou lirismo ao longo de sua trajetória de vida.

Em várias obras, o menino ganha asas de anjo, figura presente na religiosidade popular nordestina, que o artista deve ter visto inúmeras vezes nas procissões que acompanhou no interior brasileiro; símbolo da pureza, da infantilidade, da ingenuidade, do bom. Identificar-se com o anjo bom é o desejo de qualquer menino de formação católica criado no Nordeste brasileiro, personificado por Alexandre em suas telas, através da figura do menino-anjo que brinca, voa, flutua. Esse é um símbolo recorrente em várias fases de sua produção artística. A figura emblemática do menino-anjo marca os aspectos lúdicos e sagrados em sua obra: seus meninos-anjos são vivos e brincalhões. No Nordeste, o termo “anjo” é também atribuído aos corpos de lactentes falecidos em tenra idade, diante dos quais gira um imaginário específico, fúnebre e popular, que não está visualmente presente na obra de Alexandre, mas permeia a figura emblemática do menino-anjo, já que o anjo é sempre um ser mitológico sagrado³⁸ (ver figura 38).

³⁸ O Anjo foi representado pelas civilizações antigas de muitas formas, na antiga Grécia, por meio do mito de Ícaro, o filho de Dédalo, que se torna anjo, na tentativa de salvar-se do labirinto, construindo asas de cera. As asas funcionaram até o momento em que foram derretidas pelo calor do sol, levando-o à queda inevitável de volta ao solo. No período medieval e no Renascimento, a representação de anjos era comum, nas inúmeras cenas da anunciação da virgem, retratada por todos os grandes pintores do período, onde o anjo Gabriel anuncia a Maria sua gravidez por obra e graça do Espírito Santo. Essa imagem, vinculada à iconografia da igreja católica é a personificação de um ser assexuado, com inclinações benfazejas e pares de asas, pode apresentar também inclinações para o mal, o próprio demônio “lúcifer” é descrito como um anjo decaído. Na mitologia celta, o humano confunde-se com o espírito dos dragões, o cavaleiro e o seu dragão são um só coração. Os seres mitológicos antropomórficos de diversas culturas costumam ser representados como seres alados.

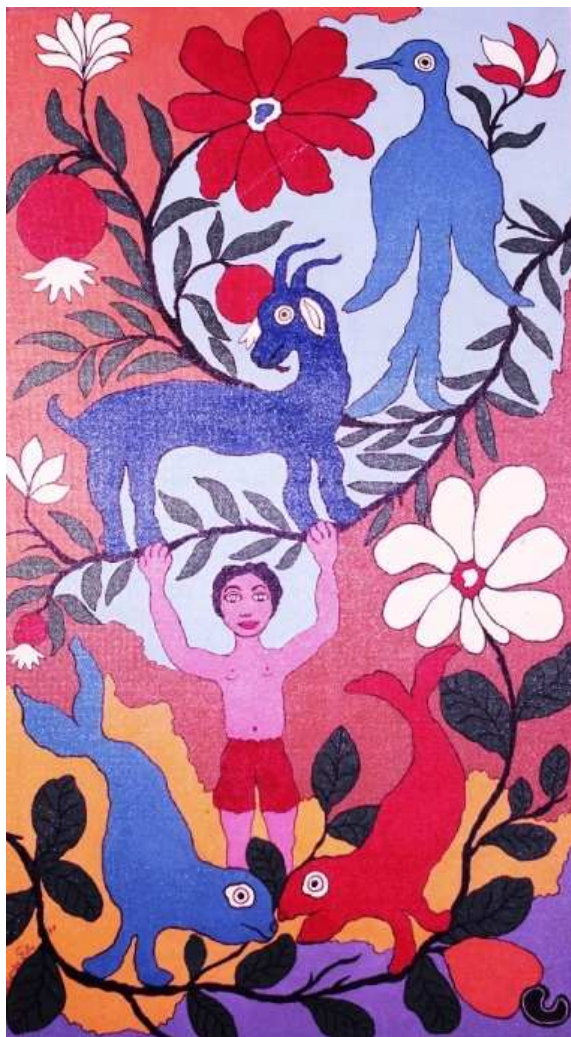


Figura 36 – Alexandre Filho, sem título, década de 1960, acrílica s/tela, coleção particular.



Figura 37 – Alexandre Filho, o anjo, década de 1960, acrílica sobre tela, coleção particular.

Na obra de Alexandre, o anjo aparece como uma figura mitológica, inserida na representação de sua concepção religiosa, apreendida durante a infância: “talvez seja por conta da religiosidade da minha infância, frequentei muita igreja [...] talvez venha daí, não sei, pode ser, mas eu acho bonita a forma do anjo-criança, eu acho interessante criança” (ALEXANDRE FILHO, 2006). Como também representa o símbolo da pureza, o universo infantil, a liberdade, a brincadeira, o deslumbramento frente às agruras do mundo. Como observamos no quadro “o anjo” (Ver figura 37), a figura brinca integrada à natureza, interagindo com os animais: cabras, camaleões, pássaros, peixes, bois. Uma infância revivida por meio da arte, como um sonho reconstruído pelos pincéis. O anjo é uma imagem recorrente nas representações do imaginário católico colonial brasileiro (Ver figura 38). Quando Alexandre conviveu, com igrejas barrocas e com figuras de anjos esculpidos na talha de jacarandá ou na pedra calcária; as figuras criadas pelo artista e o movimento visual da composição apresentam uma clara influência desse imaginário barroco, com seus “anjinhos” gordinhos, asas pequenas, rostos rechonchudos, faces douradas e cabelos cacheados (Ver figura 39).



Figura 38 - Anjo Barroco, madeira policromada, século XVIII, Catedral metropolitana, Diamantina - MG.



Figura 39 – Alexandre Filho. Anjo com caju, década de 1970, acrílica s/tela, coleção particular.

O artista vivencia o lúdico por meio da arte, representando um jogo alegre de cores em meio a um mundo fantástico, onde as figuras de frutas assumem um papel fundamental. O caju, pseudofruto do cajueiro, abundante no sertão nordestino, é uma imagem recorrente em sua obra, elemento sempre presente nas brincadeiras de criança no interior da Paraíba (Ver figura 40).

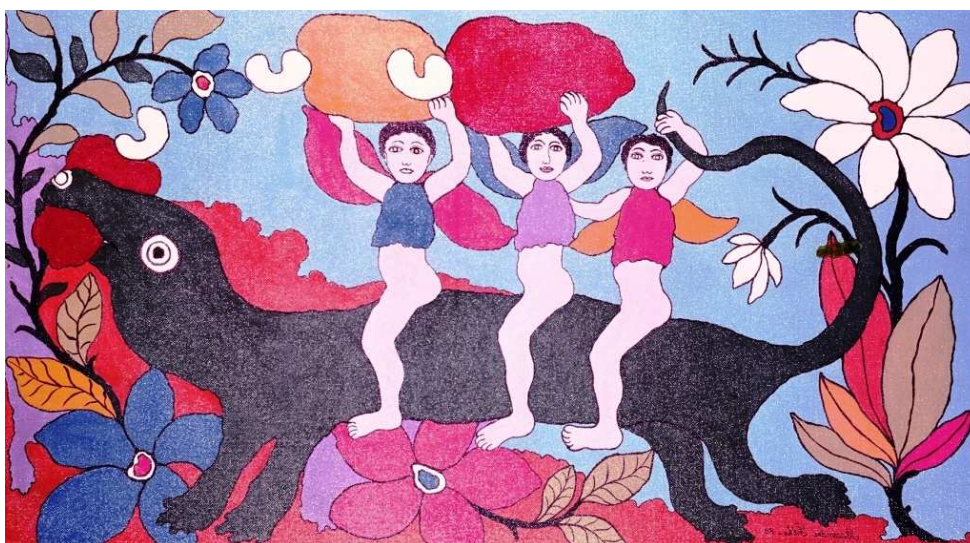


Figura 40 – Alexandre Filho. Meninos-anjos, década de 1960, acrílica s/tela, coleção particular.

Alexandre brinca com as cores. Suas obras multicoloridas, com figuras definidas por finas linhas negras, apresentam, desde o início de seu trabalho, uma harmonia marcante na composição pictórica, como descreve na fala: “desde o início, minha cor foi sempre plana, até hoje! Hoje eu uso um pouco de mistura nas cores, mas de início não misturava nada, fazia a cor bruta, pura, do jeito que vinha no tubo eu passava para a tela” (ALEXANDRE FILHO, 2006). A pintura surge, nesse caso, como um elemento de prazer, uma ação espontânea sobre o branco da tela. As cores, aparentemente aleatórias, harmonizam-se em uma paleta clara e bastante elaborada.

4.1.2 TADEU LIRA FESTEJA A VIDA

No conjunto da obra de Tadeu Lira, o lúdico aparece como manifestação de atividades de lazer em espaços coletivos, como praias e pontos turísticos, como jogos populares, a exemplo do futebol; festas locais, como o carnaval, as vaquejadas, etc. Seu trabalho é menos intimista e mais ilustrativo do mundo ao seu redor, cujo foco é o registro de imagens da cidade de João Pessoa ou de fatos do cotidiano do país, que chamam a atenção do artista. Encarada dessa forma, a arte é uma ilustração do mundo, um registro iconográfico do mundo da imagem.

Em 1985, Tadeu, juntamente com seu pai, Hugo Lira, criou uma série de imagens sobre a cidade de João Pessoa, resultando em uma exposição coletiva apresentada na galeria Artenossa³⁹. A imagem que vemos abaixo (Ver figura 42) fez parte da exposição citada e retrata, como outras telas do artista, o universo lúdico na grande João Pessoa. O espaço retratado é a ilha de Areia Vermelha, no município de Cabedelo, conhecido ponto de encontro de barcos turísticos durante o fenômeno das marés baixas. Tadeu, com seu temperamento recluso, de pouca conversa, retratou uma cena cotidiana nesse espaço público, com muitas figuras humanas, barcos, vendedores, etc. Na multiplicidade de figuras humanas e objetos representados nessa imagem, pode-se perceber o cuidado do artista em manter alguns dos elementos técnicos constantes na sua produção para garantir a identificação estilística da sua obra; os pontos são apresentados na água do mar e no amontoado de pessoas; o

³⁹ A galeria Artenossa funcionou em João Pessoa até a década de 1990.

movimento visual é reforçado pela direção descontínua das figuras e dos barcos, a aparente confusão no espaço pictórico reflete a intensa movimentação da cena retratada.



Figura 41 - Areia Vermelha, década de 1980, acrílica s/tela, coleção particular.

O artista parece vivenciar o movimento, o barulho e a confusão. No momento em que pinta suas telas, a assimetria da composição, algo incomum na sua obra, reforça toda a balburdia que se desenrola na imagem representada. A imagem aparece como uma informação visual, pronta para ser decifrada. Para Tadeu, a arte é tratada como uma linguagem, como descreve: “(...) eu tô mostrando às pessoas a minha mensagem (...)” (LIRA, 2006). Existe em seu trabalho a preocupação de passar um ensinamento, comunicar uma idéia. Segundo Manguel,

As imagens, assim como as histórias nos informam. [...] As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. [...] Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos. (MANGUEL, 2001, p. 21)

Tadeu é um alquimista da matéria visual do mundo, um homem preocupado com os fatos, os acontecimentos ao seu redor. Informado pela TV e pelos jornais, está sempre atento às últimas notícias. Trabalhando no parque gráfico do jornal A União, há mais de vinte anos, está sempre a par do que acontece na cidade e no mundo. Tadeu é um homem que encara os fatos como acontecimentos, registrando-os por meio da pintura e descrevendo visualmente momentos vividos ou imaginados. As imagens criadas por esse artista podem ser consideradas um registro visual, um factóide jornalístico, minuciosamente descrito por meio do desenho.



Figura 42 - Tadeu Lira. O futebol, década de 1980, acrílica s/tela. Coleção particular.

No entanto, a interpretação dos fatos do cotidiano criada por Tadeu Lira, em suas imagens, passa por uma concepção peculiar, que o impede de ser apenas um jornalista visual, mas o torna um recriador de mundos, em muitos casos, imaginários, como podemos identificar na obra “O Futebol” (ver figura 42). Essa imagem retrata uma cena cotidiana de um estádio de futebol em dia de campeonato, com torcedores e jogadores em seus devidos lugares, pintados fora de perspectiva e da proporção convencional. A torcida é apresentada em uma perspectiva aérea, só é possível observar o topo das cabeças dos torcedores. Enquanto isso, os jogadores, protagonistas da cena pintada, são apresentados como figuras em postura lateral, transmitindo a impressão de que as imagens estão deitadas na área do campo, fenômeno muito comum na fase esquemática do desenho infantil, onde a criança não apresenta a noção da profundidade, da sobreposição, de transparência ou da proporção naturalista. Tadeu possivelmente conhece os elementos da linguagem visual, através do estreito contato com a obra acadêmica do seu pai e devido às inúmeras leituras que costuma fazer.

Pode-se observar essa imagem como uma analogia às cores do uniforme oficial da seleção brasileira de futebol, com seus campos de cor definidos. Na obra, o artista colocou o amarelo da camiseta representando a torcida; o verde, no centro da tela, representando o campo de futebol; o azul está presente nos shorts dos jogadores, e o branco, nas camisas. O

simbolismo dessas cores no Brasil é sempre associado à bandeira nacional. Na obra, pode-se ver o excesso de informações visuais, linhas, pontos, cores, elementos que se completam numa composição aparentemente espontânea, mas meticulosamente planejada. O futebol é representado como uma festa de cores e formas, como um espetáculo, uma apoteose visual.

Nas telas em que representa jogos coletivos em grandes espaços físicos, Tadeu geralmente pinta figuras muito pequenas e preenche todo o espaço da composição com elementos naturais e formas humanas. Para esse artista, existe a necessidade de preencher todo o vazio da tela: nem um cantinho é esquecido, e a fragmentação da técnica pictórica lembra o “pontilhismo” ou “divisionismo” desenvolvido por Georges Saurat e Paul Signac no final do século XIX.

As cores representam elementos importantes para os traços lúdicos na obra de Tadeu Lira. A alegria das formas e o movimento visual intenso presentes em suas composições criam um ambiente de forte impacto no observador, convidando-o para uma aproximação, para um olhar mais investigativo, os detalhes pedem para ser vistos de perto. O grafismo desse artista é sempre delimitado pelo contorno preto, elemento muitas vezes criticado na sua obra por tornar as figuras mais rígidas, como escreveu Rocha (1992): “Tadeu Lira, um colorista excelente, também com domínio de composição, perde um pouco de força ao contornar excessivamente as figuras com linhas pretas (...)”. O contorno permanece presente em seus trabalhos, como um forte traço de distinção entre sua obra e a de outros artistas *naïfs* locais. O que foi apontado como defeito tornou-se um elemento diferencial em seu estilo pessoal de representar as imagens. Com o aprimoramento técnico, o contorno perdeu densidade, tornando-se mais fino e adaptado à forma das figuras, como se observa na obra “Orquestra Sanfônica” (Ver figura 44). As festas populares também fazem parte de seu variado repertório visual. Em vários períodos, Tadeu Lira pintou as festas locais, como o São João e São Pedro, o Carnaval, a festa da padroeira, os parques de diversão, etc.

As festas populares nordestinas, com seu brilho intenso, figurinos estonteantes, fitas, adereços, balões, bandeirinhas, fogos, carros de boi enfeitados, parecem despertar em Tadeu o seu lado de etnógrafo. O artista passa, então, a registrar, por meio de desenhos e pinturas, toda a riqueza das manifestações populares, desde as danças, até os shows apresentados na cidade. Poeta das cores, Tadeu deixa tudo o que viveu anotado em um imaginário pulsante, marcado por múltiplas formas e imagens.



Figura 43 - Tadeu Lira, Orquestra Sanfônica, acrílica s/tela, coleção particular.

Tadeu pinta a vida como uma grande festa. Em inúmeros trabalhos, deixa suas impressões sobre as manifestações culturais, momentos especiais para a população, representando o lúdico coletivo. Pode-se observar que suas figuras aparentam sempre imobilidade (Ver figura 44) e uma estrutura corporal rija, o que é mais acentuado nos grandes formatos. Muitas vezes, as imagens dos rostos das figuras parecem se repetir em uma multiplicidade de faces, onde os detalhes denotam os traços da personalidade do retratado.

Seu tema mais corriqueiro é mesmo o do índio, elemento que está representado desde o início de sua obra, aparecendo de formas diversas. Em alguns casos, é a imagem do índio em sua cultura nativa; em outros, lembra o índio estilizado, presente nas agremiações carnavalescas e nas grandes escolas-de-samba do carnaval. Para o jornalista Ricardo Anísio,

“os cocares dos índios [pintados por Tadeu Lira] surgem nas telas como caldas de pavão” (ANÍSIO, 1988).⁴⁰

Em algumas obras de Tadeu Lira, observa-se esse apego ao decorativo: a figura do indígena aparece como um símbolo adornado por uma extensa moldura de pontos, linhas e cores formando um imenso cocar (Ver figura 44). As imagens de grandes cocares com plumas variadas foram popularizadas no Brasil por meio da estilização das agremiações carnavalescas e divulgadas na mídia televisiva⁴¹.

Na obra de Tadeu, os elementos simbólicos da cultura indígena são re-apropriados em novos símbolos apresentados como elementos decorativos que emolduram uma compreensão singular dessa questão.

Os índios pintados por Tadeu são personificações do olhar do homem urbano sobre uma cultura silvícola, permeado do imaginário do colonizador, que achava deslumbrante o farfalhar de penas coloridas em corpos nus, adornados por penachos e pinturas corporais. Sua visão não é maniqueísta, mas de um olhar puramente gráfico; cores, linhas e formas interessam pela possibilidade de composição, pelo prazer visual, pelo êxtase decorativo. Seus índios são representações estilizadas próximas dos personagens da dança folclórica do caboclinho de Pernambuco ou dos destaques carnavalescos, como podemos observar na imagem abaixo:

⁴⁰ Penas de pavão e de outras aves são elementos utilizados pelos carnavalescos das escolas-de-samba do Rio de Janeiro, e de São Paulo e de outras regiões do país, para decorar grandes cocares utilizados nos destaques dos carros alegóricos que desfilam no sambódromo. A arte plumária é vista nessas agremiações como elemento decorativo utilizado para alegrar visualmente a festa de momo.

⁴¹ O contraste da arte plumária brasileira, que é riquíssima em simbolizações, com as estilizações carnavalescas, carnavaliza o aspecto simbólico dos adereços, tornando-os meros elementos decorativos. Na arte plumária, as cores das penas, sua origem, sua estrutura, a organização da seqüência das penas no cocar e o seu formato representam animais e/ou espíritos específicos, simbolizando a definição do status daquele que irá vestir essa indumentária diante da tribo. Nessa cultura, todos os elementos são meticulosamente pensados e respeitam uma tradição secular. No carnaval, esse sentido simbólico foi minimizado ao extremo.



Figura 44 - Tadeu Lira. Índio, acrílica s/tela, 1988, coleção particular.

4.1.3 ISA GALINDO: O LÚDICO COLETIVO

Na obra da artista Isa Galindo, o lúdico é apresentado em três momentos: o universo infantil, o mundo das festividades populares e o cotidiano. Ao representar o universo da infância, cria meninos e meninas que brincam na rua com brinquedos populares os mais diversos, desde a bruxinha de pano, até a pipa. Livres e soltas, as crianças se divertem. Quanto às festas populares, surgem em sua obra representações do São João, do maracatu, do frevo, do bumba-meu-boi, do cavalo marinho, e muitas outras festas e folguedos. Ao pintar o cotidiano, Isa transporta para suas telas uma vida leve, baseada na harmonia familiar, no encontro entre as gerações e em momentos coletivos ao ar livre.

A obra de Isa Galindo é uma celebração da vida pacata, folclórica e alegre, dos ritos populares do Nordeste brasileiro. Ao observar sua obra, temos a impressão de ter contato com um mundo paradisíaco, onde tudo é festa, harmonia. Sua arte, segundo Hermano José (2006), “expressa seus sentimentos de artista provinciana em cores e formas simples, libertando recordações de velhas estórias e festas santas do seu Nordeste [...]”. Suas pequenas figuras humanas são pintadas a partir da estrutura básica da boneca de pano, reflexo da sua relação na infância e adolescência com a feira livre de Caruaru, sua cidade natal, como ela mesma descreve: “[...] eu gostava de sair do colégio para ir comprar bonecas na feira, naquele tempo, às bonecas eram de pano, bruxinhas. Aquelas bruxinhas que eu pinto [...]” (GALINDO, 2006). Na imagem abaixo, vemos um grupo de meninos sem camisa, soltando pipas em frente à praia, uma cena corriqueira ainda hoje no litoral do Nordeste brasileiro⁴² (Ver figura 45).

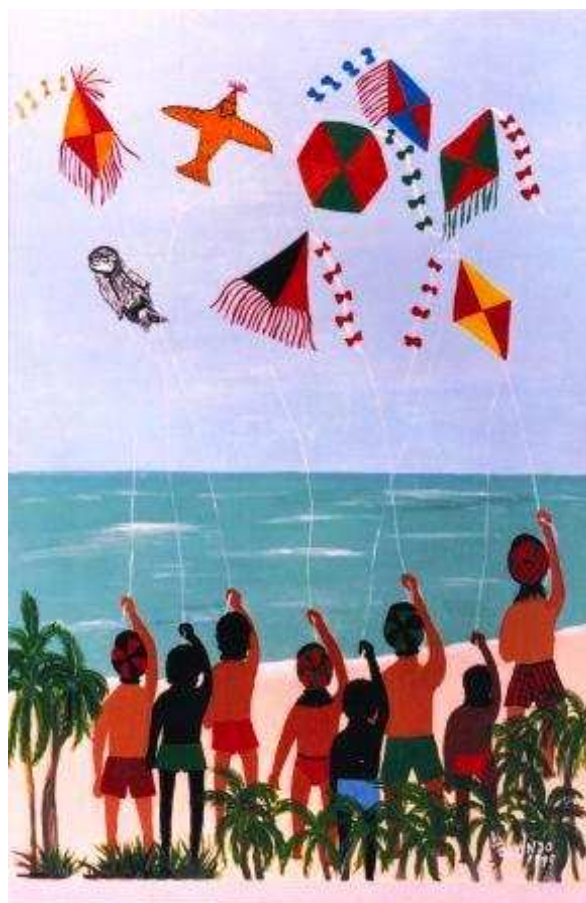


Figura 45 – Isa Galindo. Meninos soltando pipa, acrílica s/tela, 1991, coleção particular.

⁴² A pipa é um brinquedo comum em todo o Nordeste brasileiro. A magia dessa brincadeira encanta as crianças. As formas e as cores das pipas permitem a criação de formas diversas. A construção da pipa obedece a um ritual, que passa pelas seguintes etapas: a escolha dos palitos retirados da folha do coqueiro, a montagem da estrutura do esqueleto da pipa, que pode ter formatos variados, seu revestimento com papel de seda colorido e por fim, a colocação das franjas e da rabiola, para garantir um voo leve e seguro. O verdadeiro encantamento da pipa se consolida no ato de soltá-la, deixá-la voar livremente no céu azul.

A liberdade da brincadeira com a pipa e outros objetos parece ter contagiado a artista Isa, que guardou essas lembranças por toda a vida e hoje revive de forma diferente esse prazer, ao ter contato, por intermédio dos netos, com as brincadeiras urbanas, como se refere em sua fala: “eu vivi! Eu vou pintando e revivendo a minha infância, as festas (...) São João, quadrilha, pipa, os meninos soltando pipa” (GALINDO, 2006).

As festas são apresentadas em suas pinturas como momentos alegres e multicoloridos. São imagens ricas em símbolos regionais, que apresentam ao observador uma interpretação das danças e comemorações coletivas da região Nordeste do Brasil. Muitas festas Isa pinta porque viveu, como as quadrilhas de que participou na juventude. Outras, como o Maracatu, ela pesquisou sobre o assunto em enciclopédias, livros e revistas, até ter condições de pintá-las: “[...] o que eu não presenciei foi o Maracatu, essas coisas eu pesquisei” (GALINDO, 2006).



Figura 46 – Isa Galindo, São João, acrílica s/tela, 2001, coleção particular.

A imagem da tela intitulada “São João” (ver figura 46), uma das festas mais populares do Nordeste brasileiro (considerada típica no Estado da Paraíba), é pintada como uma grande comemoração coletiva. Muitas figuras dançando forró, aos pares, roupas coloridas, tecidos estampados, retalhos, fogueiras, casamento matuto, casas enfeitadas com bandeirinhas, comidas típicas, fogos de artifício, crianças e adultos brincando, momentos de prazer e encantamento. Em suas pinturas, as festas juninas ganham brilho e cor, em composições multicoloridas. O movimento visual torna as figuras vivas - elas dançam, caminham. A tela é um registro dos festejos locais, imagem/documento da cultura paraibana.



Figura 47 – Isa Galindo, Maracatu, acrílica s/tela, coleção particular.

O Maracatu e as demais festas pernambucanas são permanentemente retratadas na obra de Isa Galindo. Embora a artista não tenha participado dessas festas, ela consegue pintá-las com uma vivacidade impressionante. Todos os elementos do festejo são representados. Desde o rei e a rainha, até as calungas, os trajes típicos, os instrumentos musicais e o próprio balanço dos personagens são captados como em um instantâneo fotográfico. O Maracatu

dança e canta em suas composições. Para o marchand Altemir Garcia (2000), “[...] suas cores agradam e o retratado possui algo de reportagem ou documentário mediatizado pela memória”.

A memória de Isa se reflete na criação de suas imagens, ricas em cenários bucólicos e figuras humanas felizes, desfilando paisagens interioranas, com muitas árvores, flores, frutos, casinhas coloridas, crianças brincando, cenas de piquenique, de famílias caminhando em estradas de terra ou imagens rurais com pessoas descansando. Retratam os momentos de lazer no ambiente rural. O lúdico, mostrado por meio do convívio dos parentes e amigos em situações cotidianas, reflete cenas da infância idealizada, da família ideal, os momentos de ócio e lazer apresentados como memória imaginária da artista.



Figura 48 – Isa Galindo, “O Piquenique”, acrílica s/tela, coleção particular.

Segundo o professor Hermano José (2006), “Para Isa Galindo não se faz necessário esses complexos e duvidosos exercícios de esquecimento quando os espelhos em que se mira refletem sempre sua própria imagem.”. Se a obra de Isa é auto-referente, como afirma o professor Hermano José, a presença do lúdico em seus trabalhos reflete suas experiências de vida, a convivência com a família, a vida simples, sua formação no colégio de freiras e a estrutura da sua tradicional família do interior de Pernambuco. Acreditamos que outros

elementos também estão presentes nas imagens criadas por Isa: sonhos, desejos, uma vida imaginária, idealizada, perfeita, retratada por meio de imagens simples, bucólicas, com a intenção de agradar ao olhar. Seu trabalho apresenta uma pureza perceptiva, que encontramos também na sua fala ao descrever sua forma de pintar, “[...] eu vou fazendo e vai surgindo na tela, eu vou fazer um São João aí eu penso, tem uma quadrilha, depois vou colocando mais coisas e vou jogando e daí vai surgindo” (GALINDO, 2006). A pintura, para Isa Galindo, é um jogo, uma brincadeira séria, uma forma de levar a vida com o maior prazer possível.

4.1.4 ANALICE UCHÔA E OS AMBIENTES ENCANTADOS

A artista Analice Uchôa expressa o lúdico de outra forma. Sua obra apresenta características diversificadas, transita por temáticas variadas, e o tema aparece trabalhado em dois universos distintos, que são: o mundo da criança, por meio das brincadeiras ou dos ambientes encantados (o circo e o parque), e as festas populares.

Analice descreve com carinho as lembranças que o circo deixou quando da sua infância em João Pessoa: “o circo eu ia muito aqui... sempre gostei de circo, eu acho que o circo foi mais uma vivência...” (UCHÔA, 2006). Segundo a artista, o circo foi um dos seus primeiros temas, ainda presente na sua obra atual. A magia ligada ao circo está profundamente registrada no imaginário infantil. Personagens como o palhaço, os animais, a bailarina, os malabaristas, o equilibrista, o trapezista e o mágico, entre outros, desfilam em um palco encantado e permeiam os sonhos das crianças durante séculos. Essas imagens continuam fomentando sonhos em todos os lugares do mundo. O circo é uma caixinha mágica de surpresas, encanta pelas alegres cores e pelo mundo do espetáculo. No Nordeste brasileiro, existem circos itinerantes que, durante muitas décadas, têm sido fonte de diversão para as famílias, de alegria, para as crianças, e fonte de renda para os artistas. Sua cenografia encantadora é rica em adereços coloridos, que vão desde a lona que cobre o palco até o brilho excessivo das roupas das bailarinas, possibilitando ao povo o contato com o espetáculo cênico, com os atores e os cenários, algo incomum para a população mais carente, devido à dificuldade de acesso ao teatro.

É por meio do circo que as classes sociais menos abastadas têm contato com a magia da arte. Os artistas circenses são pessoas comuns, que viajam com o seu sonho, encantando multidões por onde passam. As crianças são chamadas para essa fantasia pelas caravanas que,

volta e meia, rondam as ruas das pequenas cidades do interior ,convidando todos para o show: “hoje tem espetáculo? Tem sim senhor!” Analice eterniza esse sonho, o eterno sonho da criança, ela cria seu próprio circo, com tintas e pincéis.



Figura 49 – Analice Uchoa, “O Circo”, acrílica s/tela, 2003, coleção particular.

Pode-se observar, na figura 49, que os personagens circenses são expressos por Analice por meio de pequenas figuras coloridas, cada grupo com uma função específica no espetáculo, trazendo brilho e alegria para o observador. Um circo é expresso por meio de grandes áreas de cores justapostas. Podemos perceber que a questão figura e fundo é trabalhada por meio do forte contraste de cores, em que uma área destaca-se da outra. A imagem, desse quadro, não apresenta contornos ou detalhes, Analice desenha com as tintas, criando figuras coloridas que descrevem a cena.

Outro cenário encantado que faz parte do imaginário infantil de Analice Uchoa é o parque de diversões, local criado para permitir o lazer, o encantamento, emoções fortes, convívio com os pares. Na figura 51, o parque pintado pela artista mantém o *tellus*⁴³ de um mundo encantado direcionado para a criança. Enquanto temática, percebemos o carrossel, a roda gigante e a montanha russa, brinquedos presentes nos parques de diversão que são montados

⁴³ Tellus: tierra. (Tellus. In: Latin Spanish On Line Dictionary. Disponível em: <http://dictionaries.travlang.com/LatinSpanish/dict.cgi?query=tellus&max=50>. Acesso em: 20 de abril de 2007). Relativo também a Telúrico: relativo a terra; relativo ao solo, relativo ao telúrio. (BUENO, 2000, p. 748).

no interior do Nordeste brasileiro, durante as festas religiosas dos santos padroeiros das cidades e vilas, como parte profana das comemorações sacras. Percebe-se que o tratamento técnico aplicado à composição mescla uma grande área de cor plana, com minúsculas figuras que se amontoam nas bordas da imagem, formando uma estrutura assimétrica. O brincar no parque de diversão foi uma das experiências vividas pela artista em sua infância. O parque, ainda hoje, está presente durante a festa de Nossa Senhora da Neves, padroeira da cidade de João Pessoa. Essas experiências ficaram gravadas em sua memória e afloram como imagens para compor as suas telas.



Figura 50- Analice Uchôa. O carrossel, acrílica s/tela, 2003, coleção particular.

Em seus trabalhos de pequenas dimensões, Analice revela-se uma criadora de mundos. As imagens de casinhas coloridas, que lembram o artesanato na casca do cajá, comum no Estado de Pernambuco e que representa popularmente os casarios de Olinda, serviram de inspiração para os seus primeiros trabalhos, como ela expressa em sua fala:

[...] Um dia eu ganhei um conjunto feito naquelas cascas de cajá e fiquei encantada (...) acho que eu posso fazer isso (...) eu morava nessa época lá no Poço e tinha uma casa lá (...) com um pé de cajá, tirei uma casca daquelas e comecei a fazer as minhas esculturazinhas, casinhas, igrejinhas, arvorezinhas (...) eu queria pintar, porque, a que eu ganhei era pintadinha, então comprei umas tintas para madeira e comecei a pintar [...]. (UCHÔA, 2006)

O apego de Analice às imagens pequenas, às figuras liliputianas, tem provavelmente relação com sua formação inicial como artesã, confeccionando caixas revestidas com cortiça e, depois produzindo bijuterias. Esse trabalho minucioso, aprendido durante anos em São

Paulo, garantiu o cuidado com que Analice trata suas imagens pintadas. As cores planas garantem campos de cor suficientes para destacar as pequeninas figuras humanas, que são concebidas sem detalhes, sem traços fisionômicos, da forma mais econômica possível. Suas figuras lembram o desenho infantil ou o bordado figurativo de algumas regiões nordestinas.

Na figura 52, percebemos a representação do mundo da criança elaborado pela artista pela pintura dos jogos coletivos e brincadeiras de rua comuns nas pequenas cidades ou nos grupos de crianças através das brincadeiras tradicionais, como a amarelinha, o garrafão, o dono da rua, as brincadeiras de roda, a pelada, o pula-corda, o peão, a bola de gude, a pip,. Jogos coletivos ainda comuns em vários bairros de João Pessoa, vivenciados pela artista em sua infância, e hoje referências para a criação de sua obra. Para reforçar o movimento das figuras, a artista pinta-as de forma inclinada, todas as cenas se desenrolam em um cenário único, definido pelo lilás, cor de fundo da composição.

A pintura *naïf* presta-se bem ao registro dessas memórias da artista, que revive suas experiências por meio da criação de imagens, representando figuras humanas, em situações lúdicas associadas às brincadeiras infantis. Reviver o passado idealizado é uma das características da obra de Analice Uchôa, que recria, com seus pincéis, um universo de cores e formas que alude ao respeito à infância, à cultura local e à necessidade humana universal da brincadeira.



Figura 51 – Analice Uchôa. Brincadeiras infantis, acrílica s/tela, 2003, coleção particular.

As festas populares também estão presentes na obra de Analice Uchôa: são um retrato de sua vivência lúdica. O carnaval, os folgedos e o bumba-meu-boi são temas recorrentes no conjunto do seu trabalho (Ver figuras 52-53). Percebemos a mesma técnica limpa e econômica de representação utilizada em outras composições. Os cenários e figuras festivas são apresentados em ambientes de cores planas, destacando as alegorias principais que identificam aquele espetáculo, como o Galo da Madrugada do carnaval de Recife, em Pernambuco, ou o boi e o cavalo-marinho, personagens que são representados em conjunto com os brincantes, que dançam, pulam e se amontoam nos cantos do quadro. Suas composições sobre os eventos populares podem ser consideradas registros; suas imagens são anotações de viajante que, alheio à multidão, grava em sua memória seletiva as cenas que serão recriadas na tela.

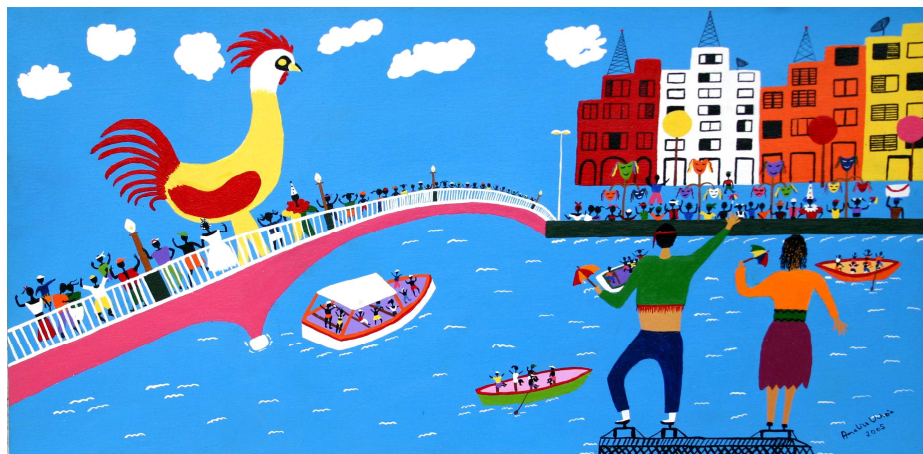


Figura 52 – Analice Uchôa, Galo da Madrugada, acrílica s/tela, 2002, coleção particular.



Figura 53 – Analice Uchôa, Bumba-meu-boi, acrílica s/tela, 2003, coleção particular.

4.2 ARTE E *TELLUS*

A representação da paisagem natural nas artes visuais é muito antiga, surgiu praticamente com a criação da própria arte das primeiras civilizações. No século XV, artistas europeus dos países baixos, a exemplo de Jan Van Eyck (c. [1385](#) – [1441](#)) e seu irmão Hubert Van Eyck (1366-1426) desenvolveram a técnica da pintura a óleo, permitindo o trabalho com sobreposições, esfumaçados, claro-escuros mais elaborados, veladuras suaves, cores brilhantes e efeitos de luz sobre a tela, aprimorando as possibilidades técnicas da pintura. Da Vinci (1452-1519), em seus esboços, desenhou o movimento das ondas, dos ventos, das árvores, a textura das pedras, estudou o movimento dos astros, as cores naturais, enfim, observou a natureza para melhor retratá-la. Mas a paisagem destacou-se na pintura do italiano Giovanni Belinni (c. [1430](#) - [1516](#)), cujas suas obras fizeram a paisagem se sobressair em relação às figuras humanas, permitindo posteriormente sua libertação da função secundária de pano de fundo dos retratos, função que exerceu por muitos séculos.

No século XVI, a paisagem ganhou notoriedade e foi alçada à categoria de grande arte. Nas cidades de Ferrara e Veneza, Giorgione (c. [1477](#) - fins de [1510](#)) criou o que chamamos de vista panorâmica na paisagem, representando o mundo natural de forma poética. Embora nunca tenha pintado paisagens puras, Ticiano Vecellio (1490-1576), revolucionou o gênero com o seu naturalismo, chegando a ser aclamado como um dos maiores paisagistas da história da arte.

A pintura holandesa no século XVIII fez eclodir o gênero paisagístico na arte. No século XIX a paisagem tornou-se uma das principais formas de expressão do mundo da arte. Os artistas românticos desejavam viver intensamente, admiravam a liberdade e advogavam o retorno à natureza. Os paisagistas ingleses, como Joseph Willian Turner (1775-1851) e John Constable (1776-1837). Turner pintava paisagens densas envoltas em brumas as figuras humanas eram praticamente inexistentes, ou apenas sugeridas; Constable buscava retratar a natureza de forma naturalista.

Entre os realistas franceses, Camile Corot (1796-1875) foi o principal paisagista. herdeiro da tradição romântica, pintava ao ar livre, buscando captar a incidência da luz, usava cores brilhantes, contornos nítidos, volumes definidos, marcados por camadas uniformes de cores.

Com o Impressionismo e o Pós-impressionismo, a paisagem libertou-se definitivamente dos cânones acadêmicos e passou a representar outros universos telúricos. Claude Monet (1840-1926) foi um dos grandes paisagistas impressionistas. Sua paleta

diversificada, rica em uma gama infinita de matizes de cores, iluminou a pintura de paisagens como reflexo da luz sobre os corpos, pintando a mesma imagem em horas diferentes do dia, ou em estações diferentes do ano. Paul Cézanne (1839-1906) destacou-se com uma nova visão sobre a natureza, observando-a a partir da composição e da geometrização dos corpos, influenciando toda uma série de pintores a posteriori, como os cubistas e concretistas. Van Gogh (1853-1890) pintou paisagens cheias de vigor, densamente coloridas pelo sol amarelo alaranjado, por meio da técnica do empaste, como o exemplo notável das paisagens de sua última fase como “o trigal com corvos” de 1890. Henri Rousseau (1844-1910) trabalhou com paisagens *naïfs* que representavam selvas tropicais densas, inúmeras folhagens, tonalidades variadas de verde, uma vegetação exuberante. (em suas telas, a vegetação chega a suplantar a importância das figuras humanas). A partir do reconhecimento de seu trabalho, outros artistas *naïfs* em todo o mundo ocidental desenvolveram paisagens. Esse gênero tornou-se recorrente nas pinturas *naïfs*.

Durante todo o século XX, a paisagem continuou como temática possível, passando a representar, de acordo com cada poética, temas diferentes, adaptando-se às mudanças tecnológicas, às guerras mundiais, ao materialismo capitalista, ao socialismo e às paisagens urbanas.

O surrealismo foi uma das vanguardas artísticas que deu maior destaque para a paisagem. Amplos horizontes foram pintados com técnicas que se aproximam da imagem natural, deformadas propositalmente, como nas obras de Salvador Dalí, com seus horizontes distantes, figuras deformadas e reflexos luminosos revitalizando a paisagem nas vanguardas modernas.

A partir da década de 1950, os artistas americanos entram definitivamente no cenário artístico internacional, disputando o espaço com os centros europeus, e lançando novas tendências, como o Abstracionismo Informal e com o Tachismo. Na década de 1960, as experimentações da Pop Art, absorveram o espaço urbano e as imagens midiáticas para as artes plásticas, nesse contexto, a paisagem ganhou novas dimensões, passando a representar as auto-estradas, as cidades, a urbe, atingindo seu apogeu na pintura fotográfica hiper-realista americana. A arte contemporânea absorveu ao extremo a paisagem como a própria obra, em poéticas como a “Environment Art” e a “Land Art”, em que onde os artistas utilizam materiais retirados da natureza para compor obras efêmeras em ambientes naturais.

Pintando paisagens em pleno século XXI, os artistas *naïfs* perpetuam essa tradição de gênero na pintura e mantêm aberto o mercado para esse tipo de imagem, sem cair na tentação do *kitsch* ou do meramente folclórico. A visão *naïf* da natureza está profundamente ligada à

representação espontânea de imagens inconscientes, um mundo próprio, com características específicas que representam um mundo idílico, paisagens mirabolantes, árvores, flores, ramos, folhas e frutos em abundância. As figuras humanas, nesses contextos, são apresentadas como elementos que convivem nesses espaços de forma pacífica, harmoniosa, ou, algumas vezes, com um caráter de denúncia social ou ecológica, com pessoas destruindo as florestas, matando os animais. A natureza é apresentada como espaço de trabalho ou de lazer, aparecendo sempre de forma estilizada ou idealizada.

4.2.1 TADEU LIRA: URBANO E RURAL REVISITADO

Na obra de Tadeu Lira, o *Tellus* pode ser dividido entre urbano e rural. A cidade é representada de forma poética. Para ele, a cidade surge como a representação dos pontos turísticos da grande João Pessoa, quando da organização da exposição conjunta com seu pai, o artista Hugo Lira, na década de 1980. O artista recria de memória imagens que marcam sua trajetória de vida. A cidade é apresentada como imagem de cartão postal, são visões panorâmicas de pontos turísticos locais. Pode-se perceber, na figura 55, a tentativa de representar a perspectiva do farol, aspecto resolvido pelo artista com o desenho em um único plano, dividindo a composição em horizontal e vertical. A verticalidade foi reforçada pelo formato retangular da tela. Utilizando óleo sobre tela, Tadeu ensaia algumas tentativas de diversificar a paleta, utilizando a representação de tonalidades, como observamos na representação do céu da imagem, aspecto também observado em outros trabalhos da mesma fase.

A concepção da cidade traduzida nas telas de Tadeu pode ser considerada reflexo de um olhar *naïf* sobre o entorno. A urbe, com suas múltiplas faces, é retratada como um local de contemplação. Sua forma de representação nos remete às imagens idealizadas do campo, tão comuns às obras *naïfs*. Para esse artista, o urbano e o rural são temas possíveis, que convivem em muitos momentos da sua obra.



Figura 54 – Tadeu Lira. Farol do Cabo Branco, óleo s/tela, 1986, coleção particular.

O mundo rural é representado por Tadeu como o espaço do trabalho e da produção, retratado em bucólicas cenas campesinas, ou por meio de cenas da cultura indígena, tema central do conjunto da sua obra. Podemos observar que o campo é pintado pelo artista como o espaço de fartas colheitas. Suas telas são celebrações da bonança do campo; frutas variadas em fartura emergem dos seus pincéis a olhos vistos (Ver figura 56). Dois elementos se destacam na composição: as figuras humanas femininas e os pontos de cores. Pode-se observar que as figuras femininas se repetem como múltiplos de uma mesma imagem, diferenciadas pelos detalhes, em pose frontal, com balaies de frutos maduros, demonstrando felicidade diante das possibilidades disponíveis na natureza. Os pontos coloridos aparecem para preencher os espaços de cores planas da composição, transmitindo um outro ritmo ao trabalho. O homem para Tadeu é um “*Homo Faber*” aquele que domina o meio natural e passa a conviver com ele de forma a utilizar da melhor forma possível os bens naturais.



Figura 55 – Tadeu Lira. S/título, acrílica s/tela, década de 1990, coleção particular.

O meio rural é representado por Tadeu como um conglomerado de pequenas habitações, ladeadas por áreas verdes, com figuras humanas em primeiro plano. A predominância das imagens humanas em seus trabalhos demonstra uma forma de concepção de mundo natural, que permite entendermos sua relação visual com o mundo. A abundância dos frutos reflete-se na paleta generosa do artista. Suas cores fortes reforçam as formas das frutas, geralmente pintadas com cores planas, em contraste com os tecidos das roupas texturizados por inúmeros pontos coloridos ou com os corpos apresentados em cores terrosas. Sobre esse assunto o artista afirma: “a cor é assim [...] se eu começar a olhar eu quero mudar (risos), como aquele chapado ali [apontando para um quadro] eu já estou querendo botar uns pinguinhos brancos e outros amarelos, já não estou gostando, entendeu como é a pintura?” (LIRA, 2006).

Algumas cenas retratadas em seus trabalhos se assemelham, mas apresentam características diversas; a fartura está na terra e no mar, de onde o trabalho do homem consegue retirar seu sustento e dos seus pares. Os peixes são apresentados em grandes redes, com fartura e abundância. O valor do alimento é celebrado pelas cores e destacado pelos pontos de luz. Tadeu nos oferece variações nas séries de imagens que refletem sua concepção telúrica do mundo.



Figura 56 – Tadeu Lira. S/Título. Acrílica s/tela, década de 1980, coleção particular.

Mas é na representação da cultura indígena que encontramos na sua obra o ponto alto. Tadeu concebe o índio como um símbolo de pureza primitiva. Segundo ele, sua principal temática é: “o trabalho com ecologia (...) a flora, a fauna (...) o índio (...) a idéia de trabalhar com o índio foi (...) a parte da ecologia (...) o índio faz parte, e outra coisa, a riqueza que tem o trabalho do índio. O visual (...) os adereços, as pinturas. A pintura faz parte” (LIRA, 2006). Para esse artista o índio deve ser representado integrado ao mundo natural, distante das mazelas da civilização. O indígena, como primitivo, puro, isento de contaminações, um ser que vive em harmonia com a natureza e representa o modelo ideal de conservação ecológica.

Na série sobre os índios, produzida por Tadeu Lira, destacamos a tela intitulada “Mãe natureza” (Ver figura 58), onde se pode perceber que a personagem central da composição é uma índia, corpo nu, recoberto pela pintura corporal, segurando nas mãos uma muda de árvore. A figura está rodeada de troncos de árvores decepadas pela mão humana. A plantinha em suas mãos é o único vegetal que sobreviveu ao desmatamento retratado no quadro. Ao lado da figura, na altura dos ombros e do tronco, podem-se perceber pássaros de diversas espécies, tucanos e periquitos, rodeados por borboletas. Esses animais são apresentados com um aspecto desolado diante da mata destruída. A índia, personificação da “mãe terra,” carrega na cabeça um grande cocar de penas azuis, vermelhas e amarelas, podendo ser comparada à

figura da grande mãe, a salvadora, a imaculada, a geradora de vida. Salvando a árvore, garante a sobrevivência da sua própria espécie e da fauna e flora circundantes. Essa imagem personifica o imaginário que inspira o artista na criação da série sobre os índios.

Os índios, como outros personagens, são retratados por Tadeu convivendo com fartura de alimentos, animais e portando cerâmicas, pinturas corporais, cocares e adereços variados. O contato do artista com o universo da cultura indígena é fruto da sua imaginação e da pesquisa de imagens. Tudo o que ele aprendeu sobre os índios, imagens que viu em livros de história da arte e suas concepções pessoais sobre o assunto, segundo afirmou durante a entrevista, nunca teve nenhum contato pessoal com a cultura indígena.

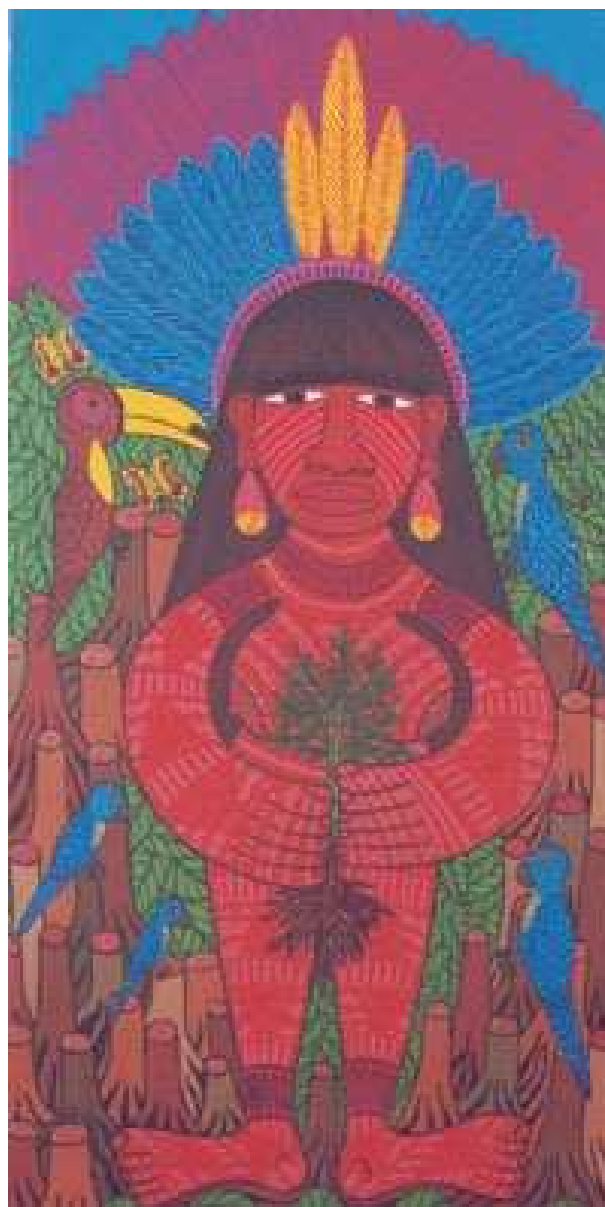


Figura 57 – Tadeu Lira, Mãe Natureza, acrílica s/tela, 2003, coleção particular.



Figura 58 – Tadeu Lira. S/Título, acrílica s/tela, década de 1990, coleção particular.

4.2.2 ALEXANDRE FILHO E A PAISAGEM IMAGINÁRIA

Alexandre Filho apresenta-nos uma concepção de mundo onde a natureza é exuberante e divide de forma igualitária o espaço com as figuras humanas. Suas paisagens são quase surrealistas, criando figuras zoomorfas, flores, frutos e folhagens saídas do seu imaginário. Dentre os quatro artistas estudados, Alexandre apresenta-nos uma forma de pintar a natureza diferenciada, pois as suas composições apresentam linhas contorcidas e as superfícies são contornadas por linhas sinuosas. Todo o imaginário *naïf* de Alexandre é transposto em puro movimento. Suas telas apresentam uma natureza exuberante, muitos tons de verde, flores coloridas e espaços bem delimitados; dos seus pincéis, surgem representações incomuns de uma flora vibrante, morada de animais estranhos e moldura para figuras humanas sensuais.



Figura 59 – Alexandre Filho. s/título, acrílica s/tela, 2003, coleção particular.

Alexandre povoa seu universo imaginário de seres híbridos, lagartos malhados (Ver figura 59), peixes, anfíbios, cabras e outros animais. Figuras que se movem em espaços próprios, compondo um bestiário que parte das características regionais. Alexandre atinge o universalismo da representação visual por meio de imagens arquetípicas como os répteis, os mamíferos e os seres zoomórficos, seres que estão presentes em contos e/ou mitos antigos, associados às civilizações Ameríndias. Essas figuras passeiam livremente por uma vegetação retorcida, comum ao semi-árido do Nordeste brasileiro, terra natal do artista. Coloridas, as flores pintadas pelo artista lembram a flor do “maracujá silvestre” ou “maracujá bravo”, como nomeiam os sertanejos, considerada uma das mais belas flores da caatinga. A disposição das pétalas e sua sobreposição em camadas dá à imagem um ar de “refinado”. O cajueiro ostentando suculentos caju, com suas castanhas, é um elemento recorrente no conjunto de sua obra.

Percebemos, nas suas composições, que as cores utilizadas reforçam o ar místico do cenário paisagístico, os matizes de azuis e vermelhos têm a função de destacar ou de fazer recuar em algumas figuras na imagem, criando elementos de tensão espacial que organizam a composição e harmonizam as relações entre as cores. Como colorista Alexandre apresenta mudanças entre a sua primeira fase na década de 1960 e 1970 com outras fases posteriores até

o período atual. Na década de 1980, o artista voltou à Paraíba. As cores tropicais da terra natal e o brilho do sol paraibano trouxeram luz para as suas composições e uma paleta nova de cores.



Figura 60 – Alexandre Filho. S/título, acrílica s/tela, 2003, coleção particular.

A natureza organizada pela mão do artista, contida em um espaço compositivo, é fogosa e abundante. Dentre os quatro artistas estudados, Alexandre é o único que pinta quadros com temática de animais ou vegetais isolados da figura humana, o que torna o seu trabalho entre o grupo estudado como o mais representativo da concepção de arte como *tellus*. Suas imagens parecem ganhar carga emotiva com os inúmeros galhos carregados de flores e frutos retorcidos. As flores criadas pelo artista desabrocham por meio de botões coloridos, que dão origem a uma profusão de buquês do campo, árvores imaginárias, de onde brotam diversos tipos de frutos, às vezes no mesmo galho; pinhas, romãs e, em destaque, o caju, rodeados por animais livres em meio à fartura de alimento, identificam bem o seu imaginário (Ver figura 60).

Os animais representados como figuras zoomórficas⁴⁴ (Ver figura 61) estão envoltos em ramos de flores. Toda a composição é dominada pela natureza morta, expressa em um cenário de campos de cor ondulantes delineados por uma delgada linha de contorno. Alexandre parece brincar com a cor, que teima em espalhar-se sobre o segundo plano da composição. Os astros celestes estão presentes na cena. Embora a composição pareça desenvolver-se durante o dia, a lua e a estrela espreitam seus lugares no firmamento, reforçando o cenário de sonho, de idealização do mundo natural.

As figuras zoomorfas e humanas surgem na sua pintura como parte integrante da paisagem, entrelaçadas com ramos, folhas, flores, frutos e animais. As imagens geralmente são representadas em movimento; os nus femininos se enroscam em ramos contorcidos, com movimentos sensuais de um erotismo latente.⁴⁵ (ver figura 62).



Figura 61 – Alexandre Filho. s/título, acrílica s/tela, 2003, coleção particular.

⁴⁴ As figuras antropomórficas são muito comuns na arquitetura do Barroco Tropical, observado pelo artista Alexandre Filho, durante sua convivência na juventude com a igreja católica. Figuras que misturam peixes, anfíbios, répteis e aves podem ser observadas em várias construções do período barroco no Brasil, como é o caso do Centro Cultural de São Francisco em João Pessoa – PB, que apresneta os golfinhos no lavabo da sacristia e os guardiões no corrimão das escadas, no muro do adro da igreja e nas máscaras da fachada.

⁴⁵ Os nus de Alexandre Filho exalam sensualidade. Suas figuras de mulheres rechonchudas lembram, por analogia, as imagens pintadas pelo artista flamengo de Peter Paul Rubens (1577-1640); as mulheres do impressionista Pierre-August Renoir (1841-1919); as mulatas do pintor Di Cavalcanti (1897-1976) ou as figuras do colombiano Antonio Botero (1932-).

Durante a entrevista, Alexandre recusou-se a tecer comentários sobre os seus trabalhos. Mencionou apenas: “[...] eu pego uma tela e vou criando na hora... às vezes está estabelecida a imagem que eu quero, às vezes não. Ela pode mudar, chegar à tela e mudar sem problema nenhum [...]”. (FILHO, 2006). Sua produção espontânea não é descompromissada do planejamento, do esboço que antecede a pintura. Durante as visitas ao seu ateliê, para o desenvolvimento da pesquisa, acompanhamos o processo de construção de várias obras. Em algumas, o artista realizou estudos que antecederam o trabalho final. Como autodidata, ao criar suas imagens, ele utiliza como processo a espontaneidade; seguindo a intuição, cria composições elaboradas.

As mulheres criadas por Alexandre esbanjam sensualidade, deliciam-se sobre os cachos de frutos maduros, em uma verdadeira dança erótica, enquanto o seu rosto aparenta uma inocência latente. Percebe-se uma tentativa de síntese entre a sensualidade do corpo e a serenidade do espírito. Suas mulheres sensuais, com formas avolumadas, integram-se ao imaginário ancestral, remetendo a imagens arquetípicas, como as vênus neolíticas. A idealização da mulher, na arte de Alexandre Filho, tem relações inconscientes com o arquétipo da grande mãe, com o mito da mãe-terra, com a mulher como procriadora, com o feminino como princípio gerador da vida.

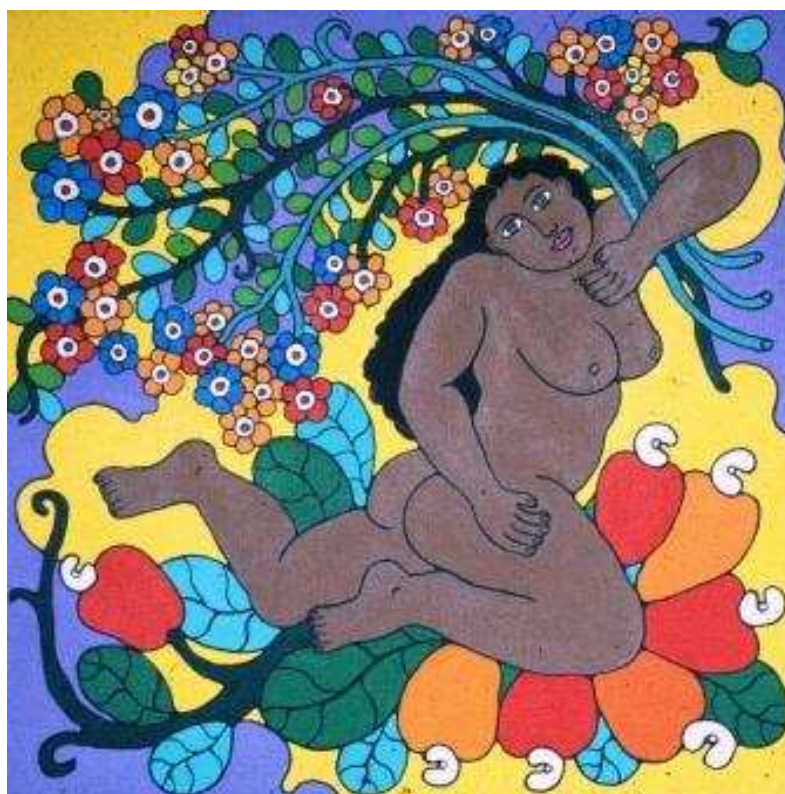


Figura 62 – Alexandre Filho. s/título, acrílica s/tela, 2004, coleção particular.

4.2.3 A PAISAGEM COMO MOLDURA NA OBRA DE ISA GALINDO

O *Tellus*, nas composições de Isa Galindo, apresenta-se como um mundo paisagístico, pano de fundo para as ações humanas, traços, indícios e detalhes de ambientes habitados e modificados pelo homem. Lugares marcados pelas convenções culturais, elementos da sua formação tradicional como menina, moça e mulher de classe média no Nordeste brasileiro.

Como artista, Isa retrata nas telas sua compreensão das relações de gênero, do ser mulher no mundo, como algo marcado pelos ritos de passagem, infância, adolescência, fase adulta. Ao retratar sempre espaços abertos, em contato com a natureza, essa artista imagina cenários que não fazem parte do seu cotidiano ligado a uma vida dedicada à família e a casa, como afirma em seu depoimento: “sou mais dona de casa do que artista” (GALINDO, 2006).

A natureza, para Isa, compõe o cenário da presença humana no campo e nas pequenas cidades, lembranças de sua vida no Sertão de Pernambuco. A caatinga, representada por meio de imagens de cactus, casinhas coloridas, árvores floridas, compondo um cenário específico, e os morros, pequenos vilarejos, cenários bucólicos, são símbolos representativos de uma vida rural mapeada pelas dificuldades financeiras. Observamos, na figura 64, um tipo de representação que remete à iconografia da pintura brasileira das décadas de 1930-1940, como a série “Os retirantes”, de Cândido Portinari (1903-1962), ou à fase social de Tarsila do Amaral (1886-1973).



Figura 63 – Isa Galindo. S/título, acrílica s/tela, 2002, coleção particular.

Seu universo pictórico amplia o mundo da representação do sertanejo, mostrando suas diversas facetas, entre elas, a do trabalho, no qual o “*homo faber*”, como o produtor, domina a natureza, seu meio de sustento, de sobrevivência, de manutenção do status social. Segundo Bechara (1989), “o trabalho de Isa [...] segue a mesma vertente de privilegiar momentos desse universo comum. Ora é o trabalhador do campo, que é descrito em tons frios de azul claro e verde, na labuta diária, ora é a festa popular, onde as cores quentes pululam plenas de alegria”. Suas obras refletem o seu entendimento do mundo, uma pintura na interface entre a imagem do rural da labuta cotidiana e o imaginário das manifestações artísticas do povo. (Ver figuras 64).

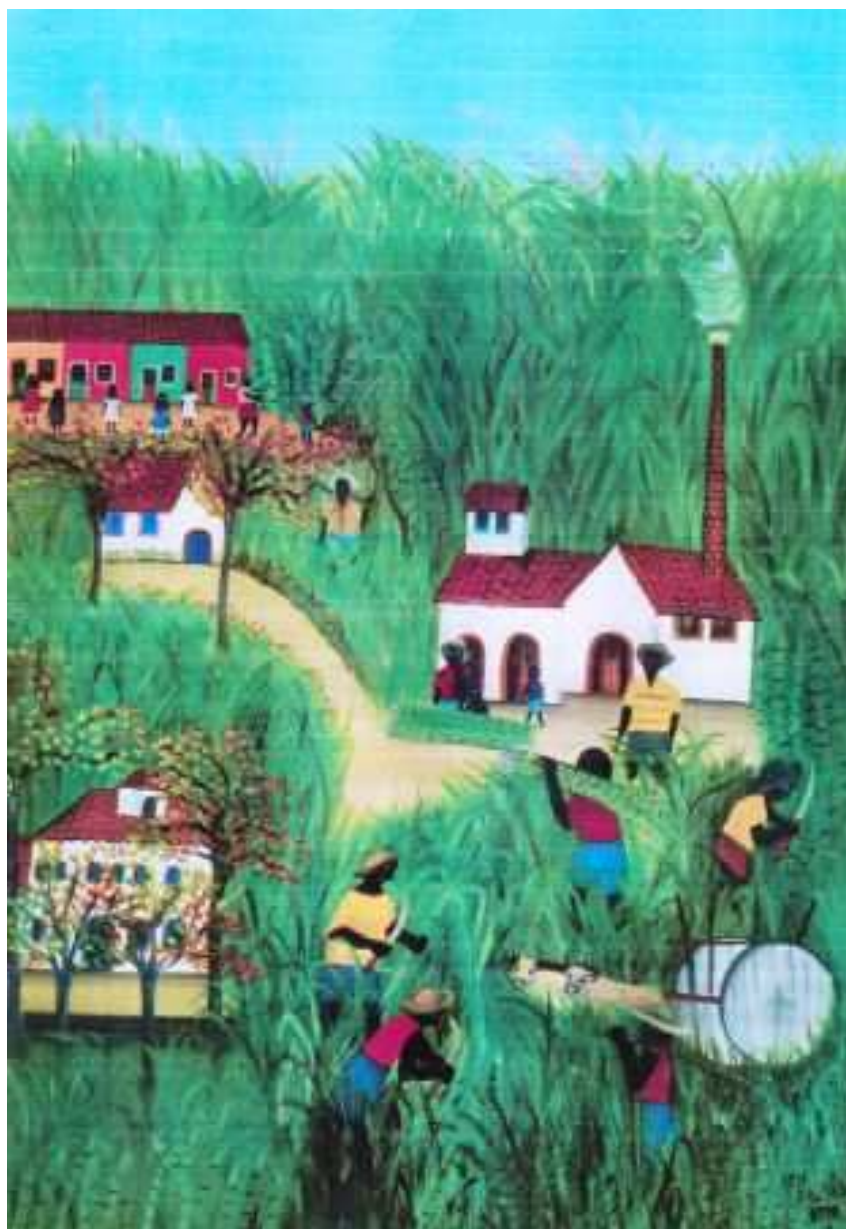


Figura 64 – Isa Galindo. Canavial, acrílica s/tela, 2000, coleção particular.

Pode-se observar que a paisagem criada por Isa é uma reminiscência da infância, vivida às margens de rios, açudes, ladeados por povoados com casinhas de cores vivas, cercadas por árvores frondosas carregadas de frutas. As figuras humanas convivem harmonicamente com o entorno, e os personagens são apresentados de maneira confortável, em situações de trabalho ou em cenas imaginárias. (Ver figura 65).



Figura 65 – Isa Galindo. s/título, acrílica s/tela, 2002, coleção particular.

Em alguns trabalhos de Isa Galindo, as composições representam paisagens míticas, remontando o imaginário com cenas de musas em ambientes floridos, comuns nas imagens de inspiração clássica, ou cenas de inspiração bíblica. Em todas elas, o cenário é apresentado como um jardim de árvores frondosas e floridas, com flores do campo. O cenário suave e feminino é composto de traços simples, pontos de cor e pinceladas rápidas. Nas suas obras, a representação da paisagem é o espaço que abriga o humano. Seu trabalho idealiza essa relação e nos apresenta um mundo festivo, um misto de imaginação e realidade.



Figura 66 – Isa Galindo. s/título, acrílica s/tela, 2002, coleção particular.

4.2.4 ANALICE E OS CENÁRIOS URBANOS

Nas imagens produzidas por Analice Uchôa, a natureza é representada de forma a caracterizar o ambiente urbano onde viveu a maior parte de sua vida, como relatou durante a entrevista: “(...) daqui de João Pessoa fui embora para São Paulo (...)” (UCHÔA, 2006). Em grande parte de suas telas, percebemos a ausência da linha do horizonte, a cor define os planos do trabalho, sua obra apresenta características da expressão do desenho infantil. A tela é, literalmente, o suporte para receber imagens de objetos, figuras humanas, casas e árvores. Suas paisagens são apresentadas como cenários. Inúmeras cenas acontecem em espaços próximos, relacionando-se entre si. (Ver figuras 67 e 68).



Figura 67 – Analice Uchôa. Sem título. Acrílico sobre tela, 2003, coleção particular.



Figura 68 – Analice Uchôa. Acrílico sobre tela, 2003, coleção particular.

Os espaços urbanos pintados por Analice seguem a estética do imaginário popular, que advém do artesanato nordestino. Suas casinhas são recordações das esculturas feitas na casca da árvore do cajá, já citadas, referências para o início do seu trabalho como artista (ver figura 69). Suas telas, geralmente em pequenos formatos, lembram os inúmeros objetos que povoam o universo feminino, como as caixinhas de jóias decoradas, o *biscuit*, os pequenos objetos pintados e revestidos para agradar ao olhar; são peças delicadas, cuidadosamente compostas, mundos em miniatura.



Figura 69 – Analice Uchôa. S/título, acrílica s/tela, década de 1980, coleção particular.

Para delimitar o horizonte de suas paisagens, a artista utiliza imagens de objetos com a função de limitar céu e terra. As cores planas e puras em suas telas ocupam grandes extensões do espaço da composição, organizando a imagem final da obra. O uso de pequenos formatos na maioria das suas obras aparece como contraponto aos grandes espaços de cor utilizados espontaneamente pela artista e a aglomeração de pequenas figuras, harmonizando a composição.

Seu trabalho lembra uma construção com pequenas peças de madeira, um jogo multicolorido de formas e cores, cuidadosamente composto. Analice brinca com suas figurinhas como quem conta uma história, revivendo suas memórias e imortalizando-as nas

imagens que cria. Cenas bucólicas se desenrolam nas suas telas, personagens se divertem em ambientes de grande concentração urbana ou na amplitude do campo.

As obras que fogem da temática urbana representam o campo ou a praia, dois ambientes presentes na história de vida da artista, partes do panteão de imagens que emergem da sua criação. No campo, os ambientes amplos ganham contornos, tonalidades variadas de verdes e ocre, dispostos em sobreposição, levando ao apreciador uma vaga noção de profundidade, reforçada pelo desenho das estradas em contínuo. Qualquer tentativa de representação da perspectiva está ausente dos seus trabalhos, pois a profundidade é meramente intuitiva. Sua obra reflete as formas com que tem se relacionado com o mundo: “(...) sempre fui espontânea, de chegar e mostrar meu trabalho (...)” (UCHÔA, 2006). A certeza da qualidade do seu trabalho e o apoio recebido do primo e de outros artistas foram elementos motivadores para a continuidade da produção visual de Analice. Com pouco mais de meia década de produção, a artista permanece firme no intuito de consolidar sua carreira, acreditando, cada vez mais, na sua produção, como afirmou: “Eu começaria tudo de novo, faria do mesmo jeito, não mudaria nada (...) quanto mais você pinta mais aprende (...)”. (UCHÔA, 2006).



Figura 70 – Analice Uchôa. S/título. Acrílica s/tela. 2001, coleção particular.



Figura 71 – Analice Uchôa. S/título, acrílica s/tela, 2005, coleção particular.

Os quatro artistas participantes desta pesquisa demonstram, cada um a seu modo, suas concepções sobre a natureza. Por meio dos pincéis e das tintas, constroem um universo pictórico pessoal, baseados no legado cultural herdado do grupo social e da família, remontando a linguagens universais como o artesanato, os sonhos e o imaginário coletivo. Esses pintores *naïfs* destacam-se pelo empenho em manter a sua produção diante das adversidades do mundo contemporâneo, mantendo-se como produtores no universo tomado pela profusão de imagens da cultura visual contemporânea.

4.3 ARTE RELIGARE

Cada animal, a seu modo, é capaz de perceber o mundo através do sistema receptor e do sistema de reação e interagir com ele. A humanidade parece ter encontrado outro caminho para interagir com o entorno, o sistema simbólico. O homem faz parte de um universo simbólico composto pela linguagem, pelo mito, pela religião e pela arte. Nas sociedades contemporâneas, a raça humana é incapaz de sobreviver sem a mediação do símbolo, podendo ser considerado um “*animal symbolicum*”. Os símbolos se estruturaram a partir dos mitos primitivos, no entanto a estrutura mítica preconiza a manutenção inviolável da ordem e

da tradição, uma renovação periódica do princípio “*All Tempore*”, a exemplo do mito do eterno retorno, estudado por Mircea Eliade (1991), ou dos dogmas da Igreja Católica. No entanto, a religião ampliou seus conceitos no mundo contemporâneo, tornando-se uma maneira eficaz de permear a simbolização do profano com o sagrado. O termo *religere* tem a conotação da retomada do sagrado no homem, propondo sua re-ligação espiritual com Deus ou com os Deuses.

A arte, ao longo da história, caminhou, em muitos momentos, *pari passo* com a religião. Ligadas a quatro fatores - a originalidade, a inventividade, a criatividade e o conhecimento - as artes procuraram representar as visões religiosas de cada época histórica, descrevendo uma iconografia da história das civilizações humanas. A sacralização das imagens é um fenômeno muito ligado às crenças populares, com seus inúmeros amuletos, ou a construção de espaços sagrados para abrigar obras de arte, como os museus e as academias. Os artistas produziram, ao longo da história, uma profusão de imagens para representar o seu tempo. Algumas delas foram criadas como forma de protesto ou contestação dos sistemas estabelecidos. Essas obras foram incorporadas às grandes coleções privadas ou públicas e adquiridas pelo sistema dominante, tornando-se referências estéticas.

No entanto, a capacidade simbólica humana é infinita. O homem é um animal produtor de sonhos. A arte entra nesse interstício como uma abertura possível para a efetivação da criação, tornando o ato de criar um momento simbólico, que se completa com a intervenção do apreciador, seja de forma passiva ou ativa. Para Jung (1964, p. 93), “os símbolos culturais [...] constituem-se em elementos importantes da nossa estrutura mental e forças vitais na edificação da sociedade humana”. Essas forças otimizadas pelos símbolos se estabelecem na arte por meio do diálogo entre o produtor, o receptor e a imagem.

As imagens, ao longo dos séculos, têm sido utilizadas pelas inúmeras religiões - algumas as idolatram, outras são iconoclastas - mas permanece o fascínio pela imagem religiosa. Com o advento da Arte Moderna e seus inúmeros “ismos”, a relação entre arte e religião permaneceu como tema possível. O artista constrói a sua obra por meio de questionamentos e conceitos, que norteiam sua produção e atestam a validade do seu trabalho, afinal: “[...] consciente ou inconscientemente, o artista dá forma à natureza e aos valores de sua época que, por sua vez, são responsáveis pela sua formação” (JAFFE, 1964, p.250). Sejam realistas, abstratas, estilizadas, as imagens refletem as crenças pessoais e coletivas dos seus criadores. Além do repertório pessoal, os artistas dispõem de todo o legado da produção imagética registrada pela História da Arte, como também tem a possibilidade de desenvolver um imaginário de símbolos diferenciado dos demais.

A religiosidade vivenciada de maneira diversa por cada um dos artistas estudados, devido a sua formação específica, apresenta-se por meio de suas obras como fenômeno coletivo. Para Durkheim (1989, p. 38), “(...) a religião é coisa eminentemente social. As representações religiosas são representações coletivas que exprimem realidades coletivas.” Entendemos que o fenômeno religioso está inserido no sistema de crenças e valores individuais, que são representados ou expressos por meio de suas ações sobre o mundo.

Na arte *naïf*, o religioso também está associado à periodicidade dos ritos coletivos, das festas públicas, dos cortejos, das procissões; a pintura é apresentada como um almanaque de eventos populares. O religioso talvez seja o aspecto mais resistente na estética *naïf*. Em seu bojo uma série de concepções que permeiam o imaginário do artista podem ser revividos. A maioria das imagens sacras *naïfs* apresenta uma figuração ligada a imagens de santos e santas católicos, reforçando o aspecto iconográfico da religião dominante no Brasil. Devido à espontaneidade da estética *naïf*, os ícones religiosos criados por esses artistas derivam de um conhecimento prévio sobre os assuntos religiosos tratados, originando-se dos modelos das imagens religiosas populares, sobre as quais repousam todas as crenças pessoais e a educação familiar formadora das posturas religiosas.

Alexandre Filho afirmou em entrevista: “(...) religião!? Eu acabei com isso na minha vida aos quinze anos, entendi a jogada da religião, fui criado na Igreja, não preciso de religião, minha religião quem faz sou eu (...) Creio em um ser superior, uma energia superior (...). (FILHO, 2006)”. Essa afirmação pode ser confrontada com as imagens sacras na sua obra, que retratam imagens fruto da sua formação religiosa na infância e na adolescência.

Religiosidade e arte caminham juntas na figuração pictórica *naïf*, abordada de forma diversificada pelos artistas, na narração pictórica das festas religiosas de rua; nos altares e santos; nas paisagens com igrejas e nos temas bíblicos. As imagens de mantos e auréolas apresentam aspectos mais festivos do que as representações maneiristas das imagens de santos comuns nos templos católicos. Há uma nova figuração religiosa vinculada à pintura *naïf*, apresentando traços da cultura visual pop, herdeira das pinturas de ex-votos, e das imagens de retábulos ou tetos de igrejas coloniais executados por artistas populares em várias cidades do interior do país.

As esculturas de santos são intituladas popularmente de “imagens”, denominação por demais genérica, para uma categoria tão específica da produção visual. A criação de santos foi popularizada pela indústria, passando a ser produzida em série. Estatuetas de tamanhos variados, nos mais diversos materiais, perdem sua identidade e tornam-se peças do comércio popular. Na imagem gráfica, essa popularização ocorreu por meio das artes gráficas, com a

reprodução de séries de santinhos acompanhados por orações. Na pintura, seu impacto foi menor do que na produção tridimensional. Os santos *naïfs*, assim como os santos barrocos, ainda são muito valorizados no mercado de arte.

A imagem religiosa como ícone é tão recorrente na produção artística que faz parte da natureza coletiva da percepção humana; um elemento presente no inconsciente coletivo, que se estabelecem por meio de práticas religiosas, estéticas e culturais diversas e de imagens heterogêneas.

A produção espontânea *naïf* aproxima-se de uma expressão inconsciente, instintiva, embora mapeada pela experiência plástica do artista e ancorada na sua forma peculiar de ver, pensar e viver o mundo. Para Jung (1964), essas estruturas passam pela vivência das estruturas arquetípicas, como afirma:

“(...) como os instintos, os esquemas de pensamentos coletivos da mente humana também são inatos e herdados. E agem, quando necessário, mais ou menos da mesma forma em todos nós. (...) as estruturas arquetípicas não são apenas formas estáticas, mas fatores dinâmicos que se manifestam por meio de impulsos, tão espontâneos quanto os instintos.” (JUNG, 1964, p. 75-76).

O ato de pintar aparece como um momento de êxtase, como um prazer possível, como descreve Isa Galindo em seu depoimento: “(...) gosto muito de pintar, quando pinto, esqueço de mim, não sinto fome, sede, não sinto nada. (...) perco a noção do tempo, vou pintando e vou vivendo” (GALINDO, 2006). A relação com a arte, para esses artistas, é, muitas vezes, instintiva, surge por acaso, um sonho, um encontro. A arte captura o artista que, simplesmente, deixa-se levar, sem maiores pretensões. Pinta pelo prazer de pintar; no entanto, essa nem sempre é a tônica, pois, muitas vezes, a necessidade material fala mais alto, o artista cede, as encomendas de retratos, de histórias pessoais ou de temas previamente selecionados.

4.3.1 ALEXANDRE FILHO: A PINTURA COMO UM ATO SAGRADO

Para Alexandre Filho, a pintura é um ato sagrado distante da relação com o mercado, com a produção e comercialização das obras. Trabalho, para esse artista, era sua atuação como comerciário: com horário, cartão de ponto e carteira assinada. Para ele, o único vínculo da sua obra com a produção é a necessidade da sobrevivência imediata, quando a venda dos seus trabalhos mantém suas contas pagas. O ato de pintar, para esse artista, é um prazer necessário, um momento mágico, as formas surgem na sua mente e são transportadas para a tela como um ato espontâneo, como afirma: “(...) eu pego uma tela e vou criando na hora (...)”

às vezes está estabelecida a imagem que eu quero, às vezes não (...) tudo o que vier na mente eu vou soltando na tela” (FILHO, 2006).

Dentre as inúmeras temáticas sacras pintadas por Alexandre, destacamos a cena do Gênesis bíblico, Adão e Eva⁴⁶, abordados pela serpente no jardim do Éden. Essa cena tem sido representada pelo artista durante várias fases. Há, na sua pintura, um respeito à narração bíblica. As figuras nuas, recobertas em suas partes íntimas por folhagens, remetem às imagens estereotipadas dessa passagem, amplamente difundida na história da arte, gravada e pintada por grandes mestres em técnicas e dimensões diferentes e reproduzidas à exaustão pelas reproduções da bíblia em todo o mundo. Por analogia, o artista transpõe a clássica imagem da maçã na imagem do caju, fruto representativo da sua infância. Atualizando o discurso bíblico, Alexandre aproxima a cena do Nordeste brasileiro. A imagem do paraíso bíblico é um marco na obra de Alexandre pela sutileza das cores e formas, tratamento temático inovador e simbolismo das figuras representadas. (Ver figura 72).

Outra imagem religiosa pintada por Alexandre é a figura clássica da Virgem Maria, cercada por anjos em cenários inusitados, com ramagens e flores imaginárias no entorno. A madona, a piedosa, a imaculada são temas presentes no legado da arte ocidental, que permeiam toda a arte religiosa cristã do ocidente⁴⁷.

Na Arte Moderna, a imagem de Maria tem se perpetuado nas obras dos artistas *naïfs* em todo o mundo. Figura adorada pelas massas no Brasil, com linhas religiosas vinculadas à Igreja Católica, como a Renovação Carismática, direcionadas para o culto a sua imagem, a figura clássica da virgem permanece no imaginário popular como uma das imagens mais reproduzidas em todos os formatos e presentes na maioria dos lares, santuários e igrejas. A imagem de Maria foi banalizada pela reprodução em série, confeccionada em materiais diversos, como capas de cadernos, santinhos, cartões, camisetas, agendas, bolsas, sacolas etc. tornando-se ícone pop no Brasil.

⁴⁶ Uma das imagens temáticas de “Adão e Eva” criadas por Alexandre Filho, que o *Beatle* John Lennon adquiriu em Londres durante uma exposição. “[...] a tela fazia parte de uma coleção adquirida no Brasil pelo Marchand inglês Peter Hosenwood, do *Manheim Gallery*, que organizou, em 1970, a mostra *Brasilian Primitives Contemporary Works of Art*, em Londres, onde todas as obras do artista paraibano foram vendidas.” (RODRIGUES, 2001. p. 29).

⁴⁷ Pintadas pelos mestres do Período Medieval, da Renascença, do Barroco e de praticamente todos os períodos da história da arte posteriores, a Virgem Maria, um dos principais ícones religiosos de todos os tempos, é uma das imagens primordiais da arte figurativa ocidental.



Figura 72 – Alexandre Filho. Adão e Eva. Década de 1960, coleção particular.



Figura 73 – Alexandre Filho. A Pietá. Acrílica s/tela. Década de 1960, coleção particular.

Nas telas de Alexandre, Maria é a santificada, a personificação da pureza feminina. Sua figura encoberta por mantos azuis é representada em uma postura clássica de oração, de louvor, em contraste com outras figuras nuas, rechonchudas, mulatas, sensuais, que estão presentes na maioria das suas obras. Essas duas formas de representação da figura feminina nunca convivem no mesmo espaço pictórico dos seus trabalhos. A imagem da virgem está sempre rodeada dos anjos querubins, geralmente despidos, e com rostos infantis, lembrando as interpretações maneiristas e as reproduções neoclássicas dessa imagem. A santificação, para Alexandre, pressupõe a convivência harmônica do homem com a natureza, plantas, animais. Personagens femininos representados em um cenário imaginário, simbólico e fantástico, são elementos historicamente associados às concepções do primitivo na arte moderna, como descreve Perry (1998):

[...] A noção de “primitivo” como “outro” da cultura ocidental às vezes carregava um conjunto de oposições de gênero, de natureza “feminina” contra cultura “masculina”. Essas oposições simbólicas estão implícitas nas imagens de muitas das obras bretãs de Gauguin, como estão em muitos de seus comentários escritos. (PERRY, et. Al. 1998, p. 24).

Assim como no trabalho de Gauguin, as figuras femininas representam um importante tema na obra de Alexandre Filho. A virgem, os anjos, os animais e as plantas são elementos simbólicos que compõem o mundo imaginário da sua iconologia. Esses elementos são apresentados em um cenário montado com planos de cor limitados por linhas curvas, que procuram harmonizar o contexto dos personagens e equilibrar o movimento. Suas superfícies são suaves, sem profundidade e sobreposição, negação do volume, dos meios tons, dos adornos, dos enfeites. Sua pintura alcança densidade na simplicidade da paleta e na suavidade da linha. (Ver figura 74).

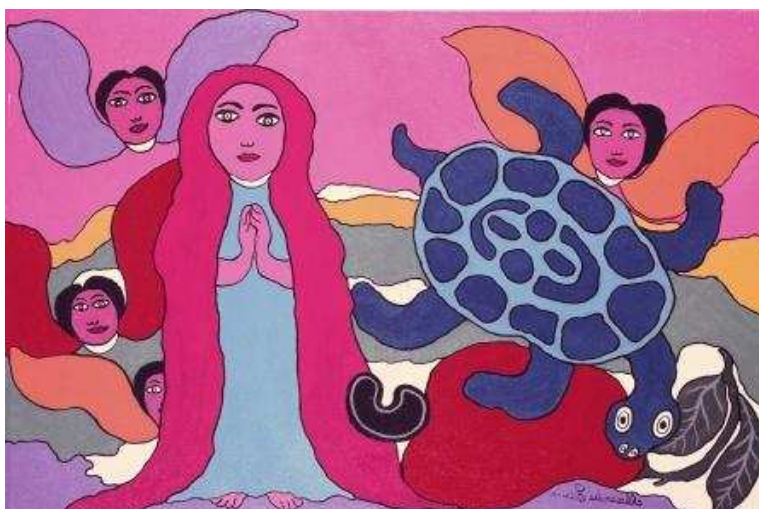


Figura 74 – Alexandre Filho. S/título. Acrílica s/tela. Década de 1960, coleção particular.

A imagem de São Francisco de Assis (Ver figura 75) foi pintada várias vezes por Alexandre, em períodos distintos da sua produção. O artista representa o santo como um homem simples, vestido de túnica marrom, rodeado de animais e plantas. A tônica da representação dessa imagem, na obra desse artista, reforça a concepção do primitivo, do homem integrado à natureza, convivendo harmonicamente com os animais e as plantas. Pode-se ver concepção semelhante nas figuras de anjos pintadas pelo artista (comentados no II capítulo).

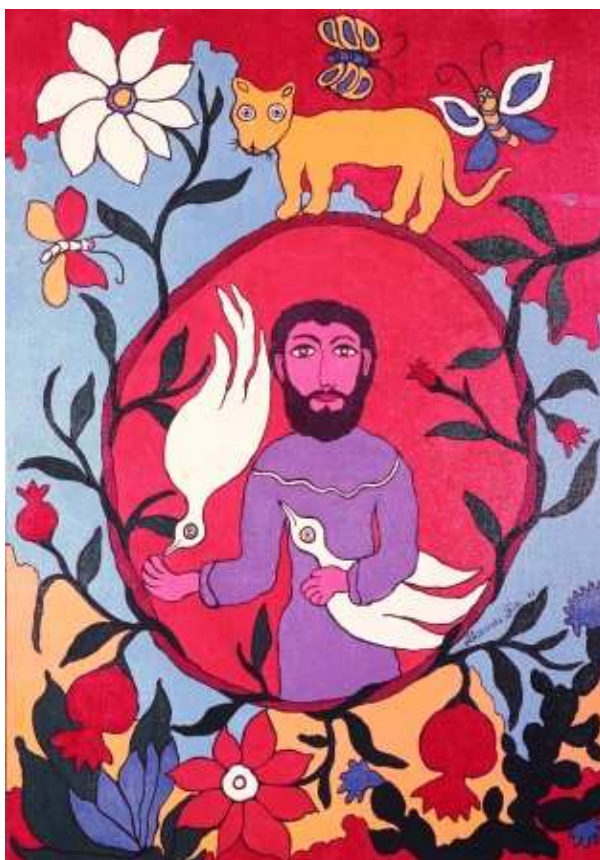


Figura 75 – Alexandre Filho. São Francisco. Acrílica. Década de 1970, coleção particular.

No séqüito de anjos produzidos na obra de Alexandre, seu mais conhecido trabalho é a tela intitulada de “Lúcifer”⁴⁸ (Ver figura 76). Esse trabalho congrega todos os símbolos recorrentes do conjunto da sua obra: superfícies curvas e linhas retorcidas, movimento visual intenso, figuras humanas, animais e vegetais integrados no espaço pictórico do trabalho. A

⁴⁸ A tela “Lúcifer”, exposta no salão de arte moderna de 1966, foi publicada num dos principais catálogos artísticos do mundo, o “*Superstock Fine Art Catalog*”, editado nos Estados Unidos, pela agência *Keystone*, em conjunto com os cem pintores mais importantes do mundo. A publicação desse trabalho, com a imagem colocada lado a lado, com importantes artistas universais como Cézanne, Gauguin, Da Vinci, Michelangelo, Matisse e Picasso, reafirmou a qualidade da sua obra, frente o cenário artístico mundial.

obra sacra de Alexandre reflete suas crenças pessoais de homem simples e reforça seu compromisso com a criação, com a estética, com a Arte.



Figura 76 – Alexandre Filho. Lúcifer. Década de 1960. Óleo s/tela, coleção particular.

4.3.2 O DRAMA SACRO DE TADEU LIRA

Tadeu Lira cria imagens do sagrado, como as cenas da paixão de Cristo, as passagens bíblicas ou a sacralização do índio de forma sincrética, utilizando imagens clássicas, como a crucificação, para representar simbolicamente a situação da comunidade indígena na contemporaneidade.

Em suas obras sacras, as figuras centrais estilizam as cenas bíblicas. A dramaticidade da composição se estrutura principalmente na paixão e no sofrimento do Cristo, personagem central da maioria dos seus trabalhos, destacado pela desproporção em relação às figuras secundárias. A cruz, símbolo da paixão, também aparece em destaque em suas obras, assim como as chagas. A cena da crucificação retratada pelo artista, em ambientes abertos ou fechados, está sempre rodeada de fileiras de personagens femininas. O contraste entre os corpos alongados e os inúmeros detalhes cria a tensão necessária para destacar a figura central

da composição. O artista costuma estilizar as imagens alongando as figuras e criando mãos desproporcionais ao corpo, traço característico do seu trabalho, como afirma o artista: “(...) foi uma forma de identificar meu trabalho, qualquer pessoa que olhar vai dizer é de Tadeu Lira.” (LIRA, 2006). (Ver figura 76)

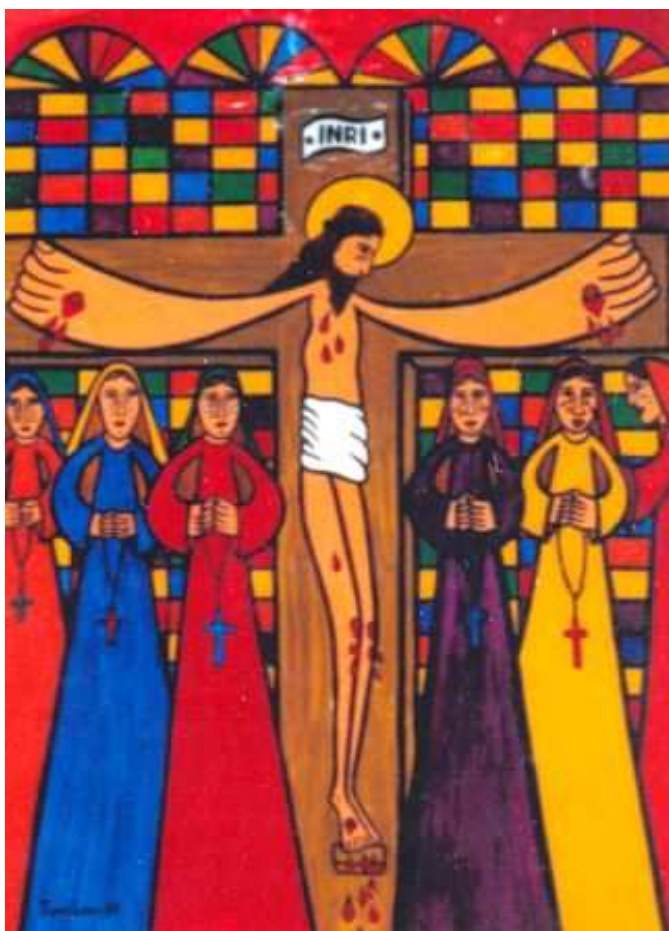


Figura 77 – Tadeu Lira. Crucificação. Acrílica s/tela, década de 1980, coleção particular.

Tadeu foi influenciado pelas interpretações das imagens da “via crucis”, inspiradas nas cenas impressas em bíblias ilustradas, em painéis ou pequenas cenas presentes nas igrejas católicas. Seu trabalho é uma interpretação livre dessas imagens, que fazem parte de sua formação religiosa. Para Araújo (1984), “ao contemplarmos as telas de Tadeu Lira, temos a impressão de que as tintas e pincéis, instrumentos de seu trabalho, unem-se num sentimento mais elevado, quase imperceptível. [...] parece um artista bastante livre para imprimir a transitoriedade das aparências”. Sua série de pinturas sobre a “Via Sacra”⁴⁹ foi vista por Galvão (1986) como:

⁴⁹ Tema de uma exposição organizada pelo artista, no Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal, agência Cabo Branco, em João Pessoa, no mês de março de 1986.

(...) Acontecimento artístico que revela mais uma forma de encantamento com o transe místico. Este fervor que se irradia das telas de Tadeu Lira, que apresenta uma visão da Via Sacra saturada dos arquétipos mitológicos que asseguram o vigor do cristianismo por nossas terras (...) (Op. Cit. 1986).

Apontando a presença dos arquétipos na obra sacra de Tadeu Lira, Galvão nos leva a pensar sobre essa mitologia dos símbolos cristãos na cultura brasileira, país com a maior concentração de católicos do mundo. Os símbolos que se repetem nas telas do pintor paraibano são partes do imaginário popular, sintetizado pelo artista como imagens religiosas. Dos seus pincéis emergem grupos de figuras que recriam passo a passo a paixão em cores quentes, com sugestão de volumes, com predomínio das cores primárias, refletindo a presença da dualidade da Anima e do Animus⁵⁰, imagens recorrentes em seus trabalhos (ver figuras 77 e 78).



Figura 78 – Tadeu Lira. Crucificação. Óleo S/tela. 1986. Coleção particular.

⁵⁰ Para Jung (2000, p. 177 e 189), Anima é o elemento feminino da psique masculina. É, muitas vezes, personificada pela figura de uma mulher, que representa quase sempre o inconsciente. O Animus é o lado masculino da psique feminina, que toma a forma de uma convicção sagrada.



Figura 79 – Tadeu Lira. Verônica enxuga o rosto de Cristo. Óleo S/tela. 1986.

Entre a sua produção sacra, destaca-se a “Crucificação do índio”, pintada na década de 1990. Esse trabalho reúne todos os símbolos recorrentes do conjunto de sua obra em um mesmo espaço pictórico. A figura central é um índio jovem, crucificado em uma cruz amarela, com o corpo coberto de pinturas avermelhadas e detalhes brancos, usando tanga e cocar de penas azuis e um colar de contas. A figura apresenta uma expressão facial serena, apesar das lágrimas que escorrem dos seus olhos, acompanhando o trajeto do sangue que escorre dos seus pulsos. Postam-se aos seus pés três índios; os da esquerda louvam a cena, o da direita chora. Toda a composição é ambientada em um espaço com vegetação densa, pintada de forma decorativa por sucessivas sucessões de folhagens largas que terminam em contornos verdes sobre um fundo vermelho, criando densidade dramática para a composição da cena, a direita da figura central, sobrevoam quatro pombas brancas. A composição é dinâmica, densamente decorada com inúmeros pontos coloridos.



Figura 80 – Tadeu Lira. Índio Crucificado. Acrílica s/tela. Déc. de 1990. Col. particular.

O índio, como analogia ao Cristo crucificado, é o inocente que sofre as agruras de ser, o depositário dos males coletivos da civilização. Sua cultura devastada pelos brancos é venerada pelos irmãos que lamentam a perda. Ao incorporar o índio às tradições católicas na cena máxima da “*Via crucis*”, Tadeu demonstra sua compreensão sobre as questões relativas à cultura indígena e à religião.

Para ele o índio foi crucificado pela civilização ocidental, e apenas os seus pares sofrem e choram com isso. Essa e outras obras de sua autoria trazem implícitas o discurso em defesa da conservação da natureza. O índio é representado como a personificação do primitivo, do natural, do puro, do ingênuo dos esquecidos pela civilização, dizimados pelo avanço das cidades e pela tecnologia. (Ver figura 80)⁵¹.

⁵¹ Pode-se fazer uma relação da “Crucificação do índio”, de Tadeu Lira, com a obra “o Cristo Amarelo”, de Paul Gauguin de 1889. Nesse quadro, Gauguin, inspirado no Cristo da Igreja de Trémalo, uma vila em Port-Aven, recria a cena, colocando-se no local do Cristo crucificado. A obra é considerada o ponto máximo do seu estilo

O misticismo, na obra de Tadeu Lira, está vinculado a todo um legado da pintura moderna, que se estruturou no trabalho dos simbolistas e *Nabis*. A iconografia cristã tem sido utilizada por Tadeu, como uma representação de símbolos para transmitir sua mensagem ao mundo, como declara durante a entrevista: “(...) eu tô mostrando às pessoas a minha mensagem (...)” (LIRA, 2006).

4.3.2 OS SÍMBOLOS SAGRADOS DE ISA GALINDO

Isa Galindo transpõe para a sua obra suas crenças e valores cristãos. Suas telas retratam cenas bíblicas, como a santa ceia, a vida dos santos, procissões e festas religiosas. No conjunto da sua obra o aspecto religioso é um marco importante. Seu trabalho pode ser dividido entre uma vertente sacra (imagens católicas) e outra profana (festas populares).

Suas telas apresentam cenas em espaços públicos das pequenas cidades do interior ou em áreas rurais. Destacamos, no seu trabalho, a tela intitulada “São Francisco”, pintada na década de 1980, em que o santo foi representado em um ambiente rural, repleto de árvores floridas, plantas rasteiras, arbustos, cercado por animais terrestres e aéreos e por grupos de pessoas simples, casais e crianças. O cenário é de um pequeno vilarejo do interior, com casinhas simples e coloridas dispostas lado a lado e centralizadas por uma capela, que ostenta uma cruz no telhado. Todo o grupo de imagens é cercado por um jardim de girassóis, símbolo da renovação espiritual e da continuidade da vida. (Ver figura 81).

Sua obra religiosa nos transmite elementos de sua fé católica⁵². São pinturas harmônicas, onde a paz predomina, e as figuras estão em permanente diálogo. Na “Santa Ceia” da década de 1990, Isa centralizou o Cristo, dispôs os apóstolos horizontalmente em seu entorno, voltados para a figura central do Cristo. No segundo plano, uma extensa parede ocre,

sintético de pintura. As linhas e cores utilizadas por Gauguin são simples e rudes, e a simbologia cristã é usada apenas para compor a cena, já que o artista não era cristão. A temática desse trabalho é comum no seu trabalho no ano de 1889, provável influência da religiosidade de Van Gogh, e servindo de experiência para composições posteriores com imagens profanas.

⁵² Isa Galindo mantém em sua residência um oratório de madeira, com várias imagens antigas de santos, algumas herdadas dos antepassados e outras adquiridas por devoção. Os santos fazem parte do seu imaginário pessoal e familiar. Isa continua freqüentando a Igreja e as procissões, eternizando esses atos cotidianos por meio da pintura.

com três portais, emoldura a cena; ao longo das portas abertas, por trás da mesa, recoberta por uma longa toalha branca com pães e vinho. A artista reforça todos os símbolos católicos ligados à sua representação, desde a centralização da composição, na figura do Cristo, até a distribuição dos outros personagens. A cena é transposta para o Nordeste brasileiro, com a paisagem rala da caatinga, que é representada no último plano da tela. O colorido intenso e as expressões quase caricaturais das figuras criam um ambiente festivo, em uma cena clássica, que simboliza um momento de confraternização entre Cristo e os apóstolos, e reflete a tensão de um momento que antecede a paixão de Cristo. Para Isa Galindo, a arte possibilita o reviver de acontecimentos passados ou a compreensão de seu mundo místico, católico, religioso, recriado em suas telas que ora refletem a alegria das festas e ora transitam pela seriedade dos atos religiosos. (Ver figura 82).



Figura 81 – Isa Galindo. São Francisco. Acrílica s/tela. 1992. Coleção particular.



Figura 82 – Isa Galindo. Santa Ceia. Óleo s/tela. Década de 1990. Coleção particular.

Nas procissões pintadas pela artista, vemos multidões de pessoas caminhando em grupo, levando símbolos religiosos como andores, santos e bandeiras, uma variedade imensa de cores e formas, figuras humanas de raças diferentes, crianças vestidas de anjos, como manda a tradição das promessas, e sacerdotes paramentados. Representantes das ordens religiosas leigas, como as mulheres do sagrado coração de Jesus, com seus vestidos brancos de manga longa, portam uma fita larga vermelha nos ombros. Os personagens rezam, todo o ambiente é de oração e festa. As pessoas estão arrumadas, com as chamadas “roupas de domingo”⁵³. As imagens sacras pintadas pela artista são festivas, com muitas cores, roupas e estampas variadas, cenários bucólicos, com árvores floridas, casarios, bandas marciais e igrejas. (Ver figura 83).

O sagrado, nas obras de Isa, é festivo. Momentos de encontro do povo, entre si, e com Deus, mediados pela Igreja Católica, seu séqüito, seus sacerdotes e todos os beatos. No interior do Nordeste, a convivência religiosa é um dos poucos atos sociais possíveis para a população mais carente, tornando a missa ou o culto evangélico um evento central de sociabilidade, com relação intrínseca com o festivo, uma vez que os principais eventos

⁵³ As melhores roupas do guarda roupa, a roupa especial, utilizada apenas aos domingos para freqüentar a missa ou em feriados durante as festividades coletivas, um comportamento ainda comum nas cidades do interior do Nordeste Brasileiro, entre a população mais carente.

coletivos apresentam as duas perspectivas, como as quermesses e as festas de santos padroeiros.

Como mulher, mãe e avó, Isa perpetua suas crenças para as novas gerações da sua família e mantém viva a tradição que observou durante a infância. Essa artista escreve sua história de vida por meio das tintas e das telas.



Figura 83 – Isa Galindo. Procissão. Acrílico s/tela. Década de 1990. Coleção particular.

4.3.3 A ARQUITETURA RELIGIOSA DE ANALICE UCHÔA

A obra sacra de Analice Uchôa é simbólica representação do seu mundo espiritual, imagem sincrética de cultos populares. A artista não se considera uma pessoa religiosa, mas espiritualista, como descreve em seu depoimento:

Eu sou mais espiritualista do que aquela pessoa religiosa, fui criada na Igreja Católica, obrigada a ir para a missa aos domingos, participei do movimento religioso por muito tempo na minha adolescência, Movimento Folcolares, minha mãe, também participava e foi muito bom para a minha formação espiritual. (UCHÔA, 2006).

Adepta, atualmente, dos estudos da Cabala, Analice continua sua experiência religiosa distante da Igreja Católica. Em suas telas, as imagens sacras representam a diversidade religiosa compondo, desde as cenas clássicas da vida dos santos e da bíblia, até os deuses do Candomblé. Nas imagens produzidas pela artista, as manifestações do sagrado operacionalizam-se por meio da criação de múltiplas figuras com populares cultuando seus deuses e suas práticas religiosas, em espaços públicos e abertos, nas praças, nas escadarias das igrejas, nas ruas das pequenas cidades ou em espaços internos sagrados.

A predileção de Analice por telas de pequenos formatos, repletas de minúsculas figuras, leva a artista a subdividir o espaço compositivo quando trabalha em telas maiores, compreendendo cenas diferentes em uma única tela, centralizadas por uma cena maior. A cor de fundo é usada como segundo plano da composição e faz o papel de integração de todas as pequenas imagens, tornando equilibrada a composição, apesar do excesso de minúsculos detalhes. Segundo Agra (1990), “as cores fortes e puras, preenchendo de forma determinante o fundo das telas [de Analice], nos revelam, talvez, a unidade a despeito de toda a diversidade [...]”. O quadro intitulado “O evangelho, segundo Analice”, sintetiza sua versão da via crucis (Ver figura 84).

A multiplicidade das formas e das cores trabalhadas por Analice Uchôa, em sua obra, torna complexa a tarefa de selecionar suas temáticas determinantes. A temática sacra está presente desde o início de sua produção. As manifestações religiosas coletivas parecem interessar mais à artista, que se debruça sobre os ritos, para representar crenças e costumes populares, realçando elementos da arquitetura religiosa, como igrejas e templos pintados com distorções da perspectiva.



Figura 84 – Analice Uchôa. Evangelho, segundo Analice. Acrílico s/tela. 2000.

Na sua versão da “Última ceia”, Analice representa a cena em amplo espaço interno, um templo amarelo, sustentado por colunas negras, onde a diminuta mesa é ladeada por miniaturas de figuras humanas, que representam os apóstolos e o Cristo. A ausência dos detalhes do rosto dos personagens torna difícil identificá-los. No último plano da tela, pode-se observar uma marinha, com surfistas, banhistas, casas de praia e barcos variados retratados, uma imagem incomum para uma cena tão clássica. A ceia é retratada como um encontro festivo, colorido e alegre que, segundo a artista, foi uma obra complicada para executar: “(...) só fiz duas telas com a ceia larga, eu sempre quis trabalhar com uma coisa assim (...) as imagens de santos eu demoro um pouco a absorver (...)” (UCHÔA, 2006). (Ver figura 85).



Figura 85 – Analice Uchôa. Santa Ceia. Acrílica s/tela. 2003, coleção particular.

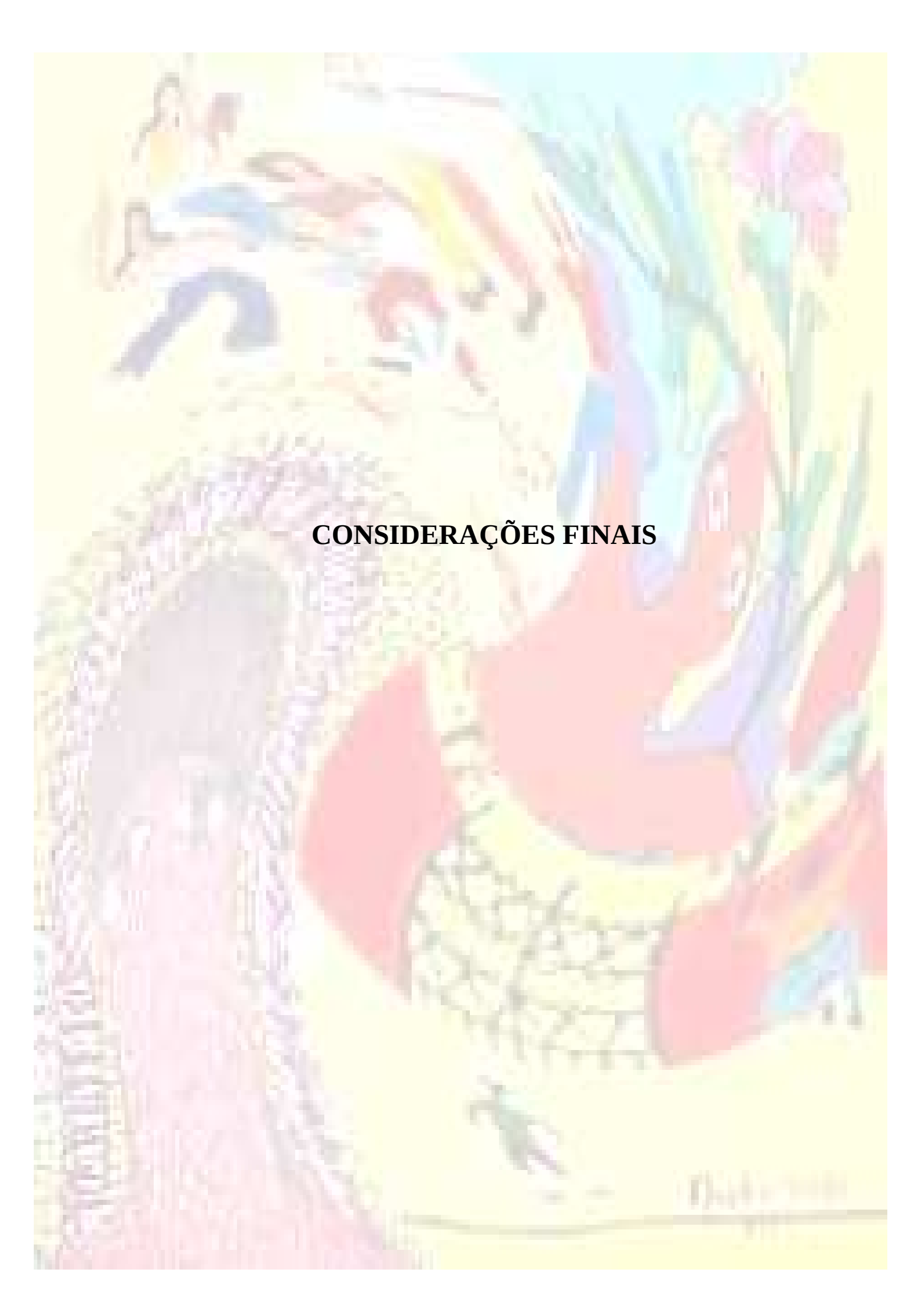
Além das imagens católicas, com suas cenas bíblicas, Analice retrata cenas do Candomblé, outra expressão religiosa popular no país. Telas como “A festa de Iemanjá” ou “Lavagem do Bonfim” demonstram representações de experiências vividas pela artista ao longo das suas viagens pelo país. Suas memórias dessas festas são tão poéticas quanto os quadros cristãos. As divindades são apresentadas de forma sincrética, geralmente os cultos ocorrem de frente a igrejas católicas. Em suas composições, Analice Uchôa retrata o espírito coletivo que toma conta desses espaços profanos, por intermédio dos ritos e símbolos sagrados. Nas suas telas, a hierofania popular é manifesta por meio de um jogo de formas e cores. (Ver figura 86).

A forma como Analice Uchôa pinta os temas sacros, por meio do sincretismo religioso, personifica sua postura espiritualista, que toma forma através da representação de ambientes onde o sagrado convive *pari passo* com o profano. A artista recria, em suas telas, uma arquitetura religiosa que apresenta detalhes significativos, como descreveu D’Ambrósio (2000): “(...) surgem estranhamente (...) perspectivas inusitadas de laterais de igrejas ou edifícios, criando uma atmosfera em que o real e o fantástico dialogam com naturalidade (...)”. (Ver figura 86).



Figura 86 – Analice Uchôa. Lavagem do Bonfim. Acrílica s/tela. 2003, coleção particular.

Os pintores *naïfs*, absorvendo o sincretismo religioso, as imagens do sagrado, a espiritualidade, os brinquedos e brincadeiras infantis, as situações lúdicas, o *tellus*, as representações de paisagens naturais e urbanas, tornam-se retratistas de um tempo vivido ou imaginário. Criadores de mundos, coloridos e multifacetados, esses artistas revivem a memória de um tempo passado em pleno século XXI. A tendência artística *naïf*, partidária das tendências da tradição popular na criação das imagens, resiste às inúmeras críticas a sua poética e continua sua trajetória com espaços bem definidos na contemporaneidade. Disseminando o seu olhar pelo mundo, os artistas *naïfs* permitem a construção de uma história visual própria, por meio do estudo de suas obras, como testemunhas oculares da história, integradas ao mundo contemporâneo e ao imaginário da cultura visual do povo.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as inúmeras transformações ocorridas na arte, a partir de fins do século XIX e início do XX, poucas tendências artísticas sobreviveram mais que uma década. A arte *naïf* foi uma das manifestações artísticas que emergiram nas intempéries das inovações impressionistas e pós-impressionistas, passando por todas as vanguardas, sobrevivendo às experimentações da arte contemporânea. Vinculando-se à tradição da cultura visual do povo, aceita pelos vanguardistas como forma de representação autêntica de uma cultura alheia à dominante ou como representação ingênua do mundo civilizado, a estética *naïf* mantém seu nicho produtivo em pleno auge da massificação das tecnologias. Compondo o acervo de museus, galerias e pinacotecas especializadas em todo o mundo e fazendo parte das principais coleções públicas e privadas, com um mercado garantido e uma produção constante, a arte *naïf* tem sido divulgada pelos mais variados meios de comunicação e valorizada por apresentar características regionais em meio à globalização da cultura, consolidando-se como um fenômeno da era contemporânea.

O estudo sobre a estética *naïf* permite considerar a trajetória pessoal singular dos artistas, diante da estrutura das formas de dominação cultural, em contato com possibilidades de interação entre os diferentes níveis sociais. A abordagem multicultural, a cultura visual e o imaginário são concepções teóricas que permitem a compreensão da manutenção do fenômeno *naïf* em meio ao turbilhão da arte contemporânea.

As obras *naïf* convivem com a produção contemporânea na arte, possibilitando o questionamento dos códigos hegemônicos e etnocêntricos em vigor. Esse convívio foi derivado da abertura que deu origem à valorização da arte das “crianças”, dos “esquizofrênicos”, dos “selvagens” e dos “povos primitivos”, produzidas em todo o mundo ocidental, com estruturas culturais diversas da instituída pelos códigos dominantes na arte.

A arte *naïf*, geralmente descrita pela História da Arte como uma tendência à parte das principais abordagens estéticas, mantém-se como possibilidade de expressão para uma parcela significativa da comunidade de artistas. Como pesquisador, encontrei na história oral e na história visual possibilidades para o estudo dessa forma de expressão, que, por seu turno, enseja potencialidades para um trabalho a propósito do cotidiano popular, uma vez que, nessa iconografia, predominam as imagens do dia-a-dia, numa dimensão que a aproxima de um documento da vida cotidiana, em especial, das comunidades rurais e das pequenas cidades interioranas.

Com a renovação dos estudos históricos, iniciada pelos *Annales*, e a ampliação dos objetos e abordagens propiciadas pela Nova História, da qual indicamos como referência a obra coordenada por Jacques Le Goff e Pierre Nora na década de 1970, cuja publicação no Brasil ocorre tardiamente (1988), a imagem, numa dimensão geral, passou a ser encarada com outros olhos. Posteriormente, em decorrência dos estudos da micro-narrativa, proposta pela micro-história de Ginzburg (1997), do novo olhar para o cotidiano, de Certeau (1994) e da concepção de representação cultural de Chartier (1999), associadas à lingüística, e o conceito de circularidade cultural proposto por Bakhtin (2002) e retomado por Ginzburg (1997), surgem novas possibilidades para o estudo das artes visuais no campo da história.

Em relação às possibilidades de diálogo entre a estética *Naïf* e os estudos de história cotidiana, por exemplo, conforme já indicamos, podemos encontrar em Agnes Heller (1970), uma autora do campo marxista, que aqui adotamos como referência, elementos teóricos que, em nossa compreensão, apontam essa potencialidade.

Com a ampliação dos objetos de estudo da História, a partir dos *Annales*, a imagem passou a ser encarada com outros olhos, em decorrência da mudança de meta-narrativa para a micro-narrativa, proposta pela micro-história de Ginzburg (1997); do novo olhar para o cotidiano de Heller (1970) e Certeau (1994); da concepção de representação cultural de Chartier (1999), associada à lingüística, e o conceito de circularidade cultural proposto por Bakhtin (2002) e retomado por Ginzburg (1997); e da contribuição da antropologia do imaginário de Durand (2001) e Eliade (1991) em diálogo com a psicologia analítica profunda, por intermédio da teoria dos arquétipos de Jung (2000). Através dessas abordagens teóricas, novas possibilidades para o estudo das artes visuais e sua relação histórica tornaram-se possíveis.

Para Heller (1970, p. 06) “(...), a arte cumpre, também, enquanto autoconsciência e memória que é da história humana (para usar a definição de Georges Lukács), essa função de elevar a particularidade individual ao genericamente humano (...)”. Segundo essa autora, a obra do artista reflete suas crenças pessoais e seu lugar social no mundo.

Além de possibilitar a perpetuação da trajetória individual do artista, a arte permite sua integridade, seu reconhecimento como cidadão, a construção de novas relações sociais e a permanência da sua forma de ser/pensar registrada por meio das imagens que cria.

Nessa dimensão, consideramos que, através do trabalho artístico, o pintor *naïf* traduz esse humano numa dimensão coletiva e popular, mesmo quando reafirma sua existência individual, como descreve Alexandre Filho (2006): “ela [a arte] me tirou do anonimato (...) eu

era um nordestino anônimo no Rio de Janeiro como milhões (...) eu saí desse anonimato assim com arte”. A vida do artista, como a de todos nós, é heterogênea, no que diz respeito à diversidade de papéis sociais e atividades cotidianas desenvolvidas. Para Heller (1970, p. 18), a vida cotidiana é formada de partes orgânicas, compostas da organização do trabalho e da vida privada, do lazer, das relações sociais, dos contatos culturais e da espiritualidade.

O desenvolvimento desta pesquisa possibilitou nosso contato com quatro artistas *naïfs* paraibanos, suas histórias de vida, seu cotidiano e sua arte. No cotidiano desses artistas, não foi possível diferenciar suas formas de pensar de seus modos de vida e da sua produção artística. Essa relação está imbricada, em uma simbiose entre vida e obra, apresentando graus variados de interação, o que reforça a seguinte idéia defendida por Hellen (1970):

(...) O que assimila a cotidianidade de sua época assimila também, com isso, o passado da humanidade, embora tal assimilação possa não ser consciente, mas apenas ‘em-si’ (...) A vida cotidiana é a vida do indivíduo. O indivíduo é sempre, *simultaneamente, ser particular e ser genérico*. (op. cit. p. 20).

Partimos da produção *naïf* para entender a estrutura que permite ao meio artístico a aceitação da circularidade cultural, do hibridismo, dos conflitos entre culturas, das apropriações, das re-leituras, da bricolagem e do diálogo com as tradições. Esperamos contribuir com a construção da história visual da produção pictórica *naïf* paraibana, que atualmente ainda é folclorizada.

O *naïf*, como signo estético, é um elemento de identidade, aberto permanentemente ao diálogo, à contaminação. Concordamos com Heller (1970, p.20), quando afirma que “a vida cotidiana não está ‘fora’ da história, mas no ‘centro’ do acontecer histórico: é a verdadeira ‘essência’ da substância social”, o *naïf* parte do cotidiano do artista para tornar-se história.

Entendemos a estética *naïf* como uma história vista de baixo, com múltiplas incursões no cotidiano, no sagrado, no *tellus*, no lúdico dos artistas e de suas obras, pois se situa como intérpretes do seu tempo, dos grupos sociais aos quais se vinculam e às suas comunidades de referência. Estudando esse universo, compreendemos o empoderamento que a arte possibilita aos artistas e ao seu contexto, permitindo a interculturalidade em meio à diversidade. Segundo Bourdieu (*apud* CERTEAU, 1994, p. 124), “como os indivíduos não sabem, propriamente falando, o que fazem tem mais sentido do que sabem”. Constatamos que a prática artística permite aos artistas significar e re-significar permanentemente suas experiências cotidianas, transformando memórias singulares em expressões artísticas compartilhadas coletivamente.

Por meio deste trabalho, iniciamos a problematização da produção *naïf* na contemporaneidade, buscando entender seus meandros, suas significações e seu lugar no

mundo da cultura visual, objetivando contribuir para uma discussão mais aprofundada em relação ao tema em questão.

Os artistas Alexandre Filho, Tadeu Lira, Isa Galindo e Analice Uchôa, estudados nesta pesquisa, apresentam fortes ligações com a cultura paraibana, o que os torna representantes legítimos do recorte temporal analisado. Seus trabalhos, com características específicas, foram associados para efeito de análise por temática, permitindo o entendimento de suas peculiaridades diante da diversidade expressiva. Ao longo deste estudo, percebemos que as experiências pessoais dos artistas foram re-significadas através da arte, o que nos levou a confirmar que as experiências da vida cotidiana interferem na sua produção artística e vice versa: “(...) De resto, a respeito (...) do grande artista, (...) deve-se afirmar que não apenas sua paixão principal, mas também seu trabalho principal, sua atividade básica, promove a elevação ao humano-genérico e a implicam em si mesmos” (HELLER, 1970, p. 29).

Durante esta pesquisa, foi necessário o permanente diálogo com diversas contribuições teóricas, que buscamos pontuar ao longo deste texto, e incluíram, além dos teóricos da história indicados no início destas considerações finais, a contribuição da antropologia do imaginário de Duran (2001) e Eliade (1991), em diálogo com a psicologia analítica profunda, por intermédio da teoria dos arquétipos de Jung (2000).

Durante a elaboração desta pesquisa, foi necessário o permanente diálogo com diversas contribuições teóricas. Optamos pelo estabelecimento de entendimentos entre a história do tempo presente e a história do cotidiano, objetivando construir uma história visual vinculada à memória e à história de vida. Segundo Heller (1970, p. 29), “a vida cotidiana pode ser fonte, exemplo, ponto de partida para a teoria (...)”. Acreditando nessa possibilidade, buscamos unir memórias e visualidades, na tentativa de aproximar as artes visuais dos saberes históricos, tentando contribuir para o registro da cultura visual paraibana.

Atribuímos às imagens, assim como a outras fontes, a conotação de evidências históricas, como afirma Burke (2004, p. 17): “(...) imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica, elas registram atos de testemunho ocular”. Durante o desenvolvimento deste estudo, a produção pictórica e a história de vida dos artistas foram analisadas em conjunto com as fontes escritas e utilizadas como indícios para a estruturação do estudo da história da pintura *naïf* paraibana.

Não seria possível compreender a complexidade do universo desses artistas e de suas imagens sem levar em conta que “elas oferecem acesso a aspectos do passado que outras

fontes não alcançam. Seu testemunho é particularmente valioso em casos em que os textos disponíveis são poucos e ralos (...)” (BURKE, 2004, p. 233).

Analizamos as evidências, considerando que as pinturas *naïfs* apresentam visões contemporâneas de memórias vividas e que se faz necessário estudá-las em seus múltiplos contextos, porquanto séries de imagens são mais significativas do que figuras isoladas, e o historiador precisa ler nas entrelinhas do texto visual para decifrar os enigmas ocultos.

Com esta pesquisa, compreendemos que a arte *Naïf* é uma poética visual consolidada no mundo contemporâneo e demonstra inúmeras possibilidades de continuidade, por meio do convívio de obras e artistas consagrados com novos artistas que continuam surgindo na atualidade. A produção *Naïf* paraibana está integrada ao cenário internacional, divulgada por meio dos salões e mostras, dialogando com diferentes códigos visuais contemporâneos, constituindo não apenas um campo de expressão próprio, mas permitindo zonas híbridas de encontros culturais mediados pelas imagens.

Podemos, ainda, compreender os registros imagéticos *naïfs*, como documentos do cotidiano popular. E, considerando a ampliação dos estudos no campo da imagem, podem ser um documento pertinente para o estudo da história da infância, da religiosidade e da cultura visual do povo, a partir do olhar de artistas ligados à dimensão do universo desses grupos, que mantêm diálogos com outras esferas da cultura. Essa dimensão, ainda que não tenha sido desenvolvida nos marcos deste trabalho, constitui-se em fértil perspectiva no campo dos Estudos Históricos com base nessas imagens.

Diante da ampliação das fontes e temáticas no campo da história cultural, podemos compreender os registros imagéticos *naïfs*, como documentos do cotidiano popular. Fontes para o estudo da história da infância, da religiosidade e da cultura visual do povo, a partir do olhar de artistas ligados à dimensão do universo desses grupos, que mantêm diálogos com outras esferas da cultura. Suas produções contribuem para a constituição de um imaginário significativo para o estudo da cultura histórica, que se insere no campo das representações artísticas, vinculadas à tradição, às comunidades rurais e às concepções *naïfs* na arte.

Esperamos, com esta pesquisa, contribuir para os estudos culturais da arte paraibana, mediados pelo registro vivo das experiências e da oralidade e sua relação com as imagens. Para finalizar, entendemos que os registros visuais consolidados pelas imagens figurativas da arte *naïf*, essencialmente expressivas, livres de regras, simples, multicoloridas, imprimem uma forma de ver o mundo, sem desconsiderar o legado histórico das artes visuais, o poder inconsciente dos arquétipos, nem as facilidades proporcionadas pelo mundo contemporâneo.



REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

6.1 FONTES PRIMÁRIAS

6.1.1 ENTREVISTAS

FILHO, Alexandre. *Entrevista concedida a Robson Xavier da Costa*. João Pessoa. 21 de março de 2006.

GALINDO, Isa. *Entrevista concedida a Robson Xavier da Costa*. João Pessoa. 11 de maio de 2006.

GARCIA, Roseli. *Entrevista concedida a Robson Xavier da Costa*. João Pessoa. 28 de dezembro de 2006.

JOSÉ, Hermano. *Entrevista concedida a Robson Xavier da Costa*. João Pessoa. 14 de agosto de 2006.

LIRA, Tadeu. *Entrevista concedida a Robson Xavier da Costa*. João Pessoa. 30 de junho de 2006.

UCHÔA, Analice. *Entrevista concedida a Robson Xavier da Costa*. João Pessoa. 07 de dezembro de 2006.

6.1.2 IMPRESSOS

ALEXANDRE FILHO, A PINTURA SEM ESCOLA. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, terça-feira, 9 de novembro de 1971.

AGRA, Mary Cristina de Menezes. *Texto sobre a Artista Analice Uchôa*. Década de 1980.

ANÍSIO, Ricardo. A vida dos índios: exposição hoje na Galeria Gamela. João Pessoa: *Jornal A União*, segundo caderno, 15 de setembro de 1988.

ARAÚJO, Fátima. Tadeu Lira e Nivaldo Araújo buscam espaço maior para criar. João Pessoa: *Jornal A União*, 11 de novembro de 1984.

BARBOSA, Ana Mae. Folder para divulgação e inscrição da Bienal *naïfs* do Brasil – 2006 - “Entre Culturas”. Piracicaba – SP: Serviço Social do Comércio – SESC, 2006.

BECHARA, Gabriel. *Folgedos*. Texto de apresentação do catálogo da exposição. João Pessoa: Galeria Artenossa, 1989.

COUTINHO, Edilberto. Caju, nuvem e terra na arte de Alexandre Filho. Rio de Janeiro: *Jornal O Globo*, ano LVIII, 2º caderno, sábado, 12 de fevereiro de 1999.

D'AMBRÓSIO, Oscar. *Analice Uchôa: a mão que pinta o destino*. São Paulo: texto digitado, 2000.

GARCIA, Altemir. *Exposição Naïfs Paraibanos*. Texto de apresentação da exposição. João Pessoa: Galeria Gamela, agosto de 2000.

GALVÃO, Walter. Vida, transe. João Pessoa: *Jornal O Momento*, caderno B, 23 a 29 de março de 1986.

HOMEM, Homero. Alexandre Filho, pintor da memória ecológica do Nordeste. *Texto para divulgação da exposição “Alexandre Filho: pinturas”*. Rio de Janeiro, 1977.

JOSÉ, Hermano. *A presença da Mulher na Pintura*. Texto de apresentação do catálogo da exposição. João Pessoa: Galeria Gamela, maio de 1988.

LENNON COMPRA TELA PARAIBANA “ADÃO E EVA”. João Pessoa: *Jornal a União*, 06 de junho de 1972.

MAGNO, Carlos Paschoal. *Texto de apresentação da exposição “Alexandre Filho: pinturas”*. Rio de Janeiro: Grupo Financeiro Andrade Arnaud, 1971.

NETO, Amador Ribeiro. *Uma pintura do rigor e do despojamento*. João Pessoa: *Jornal União*, 17 de dezembro de 2000.

ROCHA Jr., Eudes. Novos Artistas: muita promoção e pouco talento. João Pessoa: *Jornal Correio da Paraíba*, Caderno Show, 17 de abril de 1992.

SEGUNDO, Jorge. *Alexandre: Santos, monstros e gente simples*. Rio de Janeiro: Revista O Cruzeiro, Ano XLIII, nº 34, 25 de agosto de 1971.

6.2. PUBLICAÇÕES

AQUINO, Flávio de. *Aspectos da pintura primitiva brasileira*. Rio de Janeiro: Spala, 1978.

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. 2. ed. ver. e atual. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottman e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Invenção, fôlego e garbo*. Disponível em: <http://www.antoniopoteiro.com/>. Acesso em 18 Dez. 2006.

Art Brüt. Verbete disponível em: www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia. Acesso em: 17 Ago. 2006.

AYALA, Waldir. *Dicionário de Pintores Brasileiros*. 2ª ed. Rio de Janeiro, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 5ª Ed. São Paulo: Annablume, 2002.

BARBOSA, Ana Mae. [Entre Culturas] Matrizes Populares. In: *Catálogo da Bienal Nais do Brasil 2006*. Piracicaba, SP: SESC, 2006, p. 153-156.

BÉRGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BRITES, Bianca e TESLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero*: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Universitária – UFRGS, 2002, p.40.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos. 3ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. Linguagem e poder simbólico. In: *A economia das trocas simbólicas*: o que falar quer dizer. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Edusp, 1980.

BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

_____. *Testemunha ocular*: história e imagem. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru-SP: Edusc, 2004.

BUENO, Silveira. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 3 ed. Vol. 01. Trad. Romaneide Venâncio Majer. São Paulo: Terra e Paz, 1999.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. 4ª ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 1999.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre prática e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1999.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. Trad. Waltensir Dutra... et al. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DAHLKE, Rudiger. *Mandalas*: formas que representam a harmonia do cosmos e a energia divina. Trad. Margit Martincic. São Paulo: Pensamento, 1985.

- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2ª ed. Trad. René Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Trad. Joaquim Pereira Neto, 2ª ed. São Paulo: Paulus, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIAS, Nobert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES PLÁSTICAS. São Paulo: Instituto Itaú Cultural <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3289&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8> Acesso em: 10 de abril de 2007.
- FABRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: UNICAMP, 2002.
- FINKELSTEIN, Jaqueline Ângelo. Liberdade na expressão criativa. In: *Catálogo da Bienal Naïfs do Brasil 2004*. Piracicaba – SP: SESC, 2004.
- FINKENSTEIN, Lucien. *O mundo fascinante dos pintores naïfs*. Rio de Janeiro: MIAN, 1988.
- FUSCO, Renato de. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa – Portugal: Presença, 1988.
- GONÇALVES, Regina Célia. A história e o oceano da memória: algumas reflexões. In *Revista Saeculum*. João Pessoa, Dez/Jan 1998–1999, pp. 13-39.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- GUIMARÃES, Leda Maria de Barros. *Entre a universidade e a diversidade: a linha vermelha do ensino da arte*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2005.
- GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa – Portugal: Difel, 1997.
- _____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Mitos, emblemas e sinais*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GULLAR, Ferreira. *Sobre Arte*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 1982.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice Editora, 1990.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- JACOVSKY, Anatole. *Les Proverbs Vus Pars Les Peintres Naïfs*. Paris: Max Fourny, 1973.

- JAFFÉ, Aniela. O Simbolismo nas Artes Plásticas. In: JUNG, Carl-Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Ceyanco. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.
- JANSON, H.W. *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- JUNG, Carl-Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- _____. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- KOURY, Mauro Guilherme Pineiro. (org.). *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- KUPER, Adan. *Cultura, a visão dos antropólogos*. Bauru – SP: Edusc, 2002.
- LAPARTINE, François e TRINDADE, Liana. *O que é imaginário?* Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Brasiliense, 2003.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas/SP: UNICAMP, 1994.
- McLAREN, Peter L. *Multiculturalismo revolucionário: pedagogia do dissenso para o novo milênio*. Porto Alegre - RS: Artmed, 1999.
- _____. *Multiculturalismo crítico*. São Paulo: Cortez, 1997.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- MARCONDES, Neide. *(Des)velar a arte*. São Paulo: Arte & Cultura, 1996.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. In *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 23, nº 45, 2003, pp. 11-35.
- _____. *A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações*. In SILVA, Zélia Lopes da. (org.) *Arquivos, patrimônio e memória – trajetórias e perspectivas*. São Paulo: UNESP/FDPESP, 1999.
- MICHELÍ, Mário de. *As vanguardas artísticas*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 5ª ed. São Paulo: 2003.

MOKARSEL, Marisa. O trânsito entre culturas. In: *Catálogo da Bienal Naïfs do Brasil* [Entre Culturas] 2006. Piracicaba, SP: SESC, 2006.

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. Disponível em: www.museudeimagensdoinconsciente.org.br/html/historia.html. Acesso em: 18 de novembro de 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. In *Revista Projeto de História*. São Paulo, nº 17, nov/1998, pp. 203-210.

NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO ON-LINE. Disponível em: <http://200.225.157.123/dicaureliopos/login.asp>. Acesso em: 10 de abril de 2007.

OITICICA, Francisco Jr. *Enfim, primitivos: estudo cultural do modernismo brasileiro*. Maceió: EDUFAL, 1999.

PAIVA, Eduardo França. *História & imagens*. 2ª ed. Belo horizonte: Autêntica, 2004.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: *Significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 52.

PERRY, Gill. Introdução: o primitivismo no debate da história da arte. Capítulo 1 – O primitivismo e o “moderno”. In: HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis e PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo e abstração: começo do século XX*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de Artes Plásticas do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre ética na história oral. In *Revista Projeto de História*, São Paulo, nº 15, Abr/1997.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Ática, 2003.

RICHTER, Ivone Mendes. *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.

RODRIGUES, Elinaldo. *Arte e os Artistas Paraibanos: perfis jornalísticos*. João Pessoa: Universitária da UFPB, 2001.

RODRIGUES, Gabriela e PADRÓS, Enrique Serra. História imediata e pensamento único: reflexões sobre a história e o ensino de história. In: LEWSKIJ, T. e HELFER, N. C. *A memória e o ensino de História*. Santa Catarina do Sul: Edusc, 2000, p. 129-130.

ROUSSEAU, Jean-Jacques *A origem da desigualdade entre os homens*. Trad. Ciro Mioranza. Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, vol. 07. São Paulo: Escala, s/data.

SEMPRINI, Andréa. *Multiculturalismo*. Bauru-SP: EDUSC, 1999..

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. 3 ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: história oral*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TREVISAN, Armindo. *Como apreciar a arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

TRINDADE, Azoilda L. *Multiculturalismo – mil e uma faces da escola*. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.



ANEXOS

ANEXO I

Tabela III

ESTRUTURA DA CIVILIZAÇÃO (FRANÇA) E DA CULTURA (ALEMANHA)

CIVILIZAÇÃO Linhagem Francesa	CULTURA Linhagem Alemã
Civilização uma conquista progressiva	Sabedoria subjetiva
Cumulativa	Cultura espiritual
Distintamente humana	Diferença cultural
Os seres humanos são semelhantes (em potencial)	Não existe uma natureza humana comum
Todos são capazes de criar uma civilização, o que depende do dom exclusivo da razão.	Quando a fé cultural é corroída, a vida perde todo o seu significado.
Ciência: • Mais alta expressão da razão; • Conhecimento verdadeiro; • Formulação de leis.	Cultura: • Expressa, sobretudo pela linguagem e as artes; • Reflexões relativas; • Leis não universais.
Civilização cosmopolita	Tradição nacional
Materialismo	Valores espirituais
Ciência e tecnologia	Arte e trabalhos manuais
Razão árida	Emoção
Burocracia asfixiante	Genialidade individual e expressão das próprias idéias

FONTE: KUPER, Adan. *Cultura, a visão dos antropólogos*. Bauru – SP: Edusc, 2002.